النقد الأدبي الحديث

من المحاكاة الى التفكيك

الدكتــور

إبراهيـم محمود خليـل

قسم اللغة العربية وآدابها - الجامعة الأردنية




دار
المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة


دار
المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة



النقد الأدبي الحديث

من المحاكاة إلى التفكيك

رقـــــم التصـــنيف : 810.09
المؤلف ومن هو في حكمه : ابراهيم محمود خليل
عنـــوان الكـــتاب : النقد الأدبي الحديث
رقـــم الإيـــداع : 2003/6/1069
الـــواصـــفـــات : النقد الأدبي/ التحليل الأدبي/ الأدب العربي
بـــيانـــات الـــنشـــر : عمان - دار المسيرة للنشر والتوزيع

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الطبعة الأولى 2003م - 1424هـ

الطبعة الرابعة 2011م - 1432هـ



عنوان الدار

الرئيسي : عمان - العبدلي - مقابل البنك العربي هاتف : 5627049 6 962+ فاكس : 5627059 6 962+
الفرع : عمان - ساحة المسجد الحسيني - سوق البتراء هاتف : 4640950 6 962+ فاكس : 4617640 6 962+
صندوق بريد 7218 عمان - 11118 الأردن

E-mail: info@massira.jo . Website: www.massira.jo

النقد الأدبي الحديث

من المحاكاة إلى التفكيك

الدكتـــور
إبـراهيـم محمود خليـل
قسم اللغة العربية وآدابها - الجامعة الأردنية



المحتوى

مقدمة

لا ريب في أن النقد الأدبي قدْ تطوَّر في العقود الأخيرة تطوّراً كبيراً.

وتغيّر من حيث المنهج، وتغيّر من حيث زوايا النَظَر.

كان النقد في العصور القديمة يخضع لعلوم أخرى غير علم اللغة وعلم الأدب. فتارة يأتم بالفلسفة والفلاسفة، وتارة يأتم بالتاريخ، وعلم النفس وعلم الاجتماع. والاقتصاد والأخلاق . فكأنَّ النقد كُتب عليه ، منذ عصور، ألاّ ينفصل عن هاتيك العلوم، وألاّ يكون له كيانه المستقل. وفي القرن الماضي عَلَت صيحات تنادي باستقلال الأدب وعلمه عن غيرهما من علوم الإنسان.

بدأت تلك الصيحات ـ أولاً ـ من خلال التشكيك بقدرة المنهج التاريخي على تقديم رؤية ثاقبة للأدب، فهذا مارسيل بروست Proust ينتقد سانت بيف Beuve قائلاً : إن البحث عن سيرة الكاتب، أو الشاعر، ودراسة نتاجه الأدبي في ضوءِ ذلك، إنما هو إغفال للأدب، وعناية مفرطة في شخصية الأديب. وشكّك نقادٌ وكتّاب بمقدرة علم النفس على تحليل النصوص. ورأى الماركسيون في فكرة اللاوعي التي أطلقها فرويد خرافة لا أساس لها من الصحة. أما الإلهام، والموهبة الفردية، فكلمات لا مدلول لها في قاموس الواقعيين.

وعندما نادى النقّاد الجدد New Critics بضرورة الالتفات إلى الشكل في العمل الأدبي، ونبذ الطرق التقليدية القائمة على النبش في الماضي، بحثاً عن سيرة الكاتب، ودوافعه، والعوامل المؤثرة فيه، فقد ابتعدوا شوطاً أطول في الدعوة لاستقلال الأدب عن علوم الإنسان. فعلم النفس لا يحدثنا عن العمل الأدبي وإنما عن نفسية صاحبه. وعلم الاجتماع يحدّثنا عن انتمائه الاجتماعي، وعن الأوضاع الاقتصادية، والمعيشية التي أحاطت بالعمل دون أن يقول شيئاً ذا بال في العمل الأدبي ذاته .. والتاريخ، والفلسفة وكل علم آخر، لا ينشغل بالعمل الأدبي إلاّ

ليفيد نفسه بهذا القَدْر ، أو ذاك. والنقد الجديد هو النقد الذي يصبّ اهتمامه على وضع الإجابات التي أثارها الشكل في العمل الأدبي، وما فيه من تناسق وألق، وتضادٍ وتوتر، ووحدة وتنوّع، ورموز ولغة موحية دالة، وأساطير ، وصور فنية يتشكّل منها المعنى.

ورافق هذه الأصوات صوتٌ آخر يتساءل: لماذا لا نجعل من اللغة وعلمها منطلقاً لدراسة النص الأدبي ؟ أليس النصُّ بما فيه من شكل ومحتوى إنما هو علامات لغوية لا أكثر ولا أقل؟ وإذا كانت اللغة هي مادة الأدب، فلماذا لا ننتفع من علم اللغة، ومعطياته، في دراسة أدبيّة الأدب؟ هذا السؤال، وأسئلة أخرى غيرها فجّرها الشكليون الروس، فكانت السبب المباشر لظهور ما يعرف بالأسلوبية. ووافقت نداءاتهم هذه نداءاتٌ شبيهة أطلقها كل من شارلز بالي Bal-ly وبعض تلاميذه من أمثال كروزو، وبيير جيرو، وميشيل ريفاتير. وترسخت النظرة الجديدة إلى الأدب. وما كادت تمر سنوات قلائل حتى رأينا عدداً من المدارس النقدية الجديدة تعلن انفصالها عن العلوم الإنسانية، واندماجها فيما يعرف بالنقد الألسني: أي النقد القائم على الإفادة من علوم اللسان الحديث. فظهرت إلى جانب الأسلوبية الطرائق البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، والتأويل ، والنقد النسوي، و النقد الثقافي إلخ.. مما يوحي ـ للوهلة الأولى ـ بأن النقد الأدبي يمر في مرحلة مخاض يتعرّض فيها لولادات متكررة، بعضها عسير، وبعضها هيِّن يسير. والمهم أن النظرية النقدية المعاصرة لم تعد كما كان الحال في السابق، ذات وجه واحدٍ بل أصبحت متعددة الأشكال، متباينة الوجوه.

وهذا الكتاب لا يريد أن يقول كل شيء في هذا الشأن، وليس له أن يدعي ذلك؛ وإن حاول ـ قدر الإمكان ـ أن يقارب أكثر المدارس. ويعرّف بأكثر الاتجاهات والتيارات، وأن يوضح معالم كل منهج ، وملامح كل طريقة، أو نظرية، توضيحاً يعتمد المثال إلى جانب الشرح والتحليل ، متجنّباً الإطالة والإطناب، حريصاً على الإيجاز والاختصار بدل الإسهاب، منعاً لتضخّم المادة، ودفعاً للرتابة والإملال.

والذي دفعنا إلى وضع ما وضعنا، وتصنيف ما صنَّفنا، أننا وجدنا أكثر طلابنا يخلطون فيما لا ينبغي الخلط فيه. ووجدنا المؤلفات التي تبحث في هذا ـ على كثرتها ـ تخاطب القارئ المتخصص ، المتمكّن، ولا تخاطب الطالب المبتدئ المتلهّف لمعرفة الجديد قبل أن تتكامل خبرته بالقديم، وقبل أن تكون لديه معرفة بهذا الذي ينشده. لذا حرصنا الحرص كله على التوضيح أكثر من حرصنا على التجميع واستقصاء وجهات النظر على ما فيها من تعارض وتناقض ، وما بينها من اختلاف وتعارض ، لأن من شأن الغوص في هذه المناقشات، والإيغال في التباينات والحوارات والمجادلات أن يضجر القارئ، ويفسد عليه سلامة التلقي. ونحسب أننا بهذا التقديم حدّدنا الأهداف.

أما المنهاج فقد بني على أساس التتبع التاريخي للنقد من النشأة إلى الحضور ومن القديم إلى الحديث. لكنه تتبع غير تفصيلي. وذلك لكي نضع القارئ في السياق التاريخي لعلم النقد. فنوهنا إلى النقد الرومانسي الذي ما يزال له أتباع إلى الآن. ودمجنا فيه الكلام على المنهج التاريخي واختصرناه لأن الرومانسيين هم أكثر النقّاد عناية بالسيرة (سيرة الأديب) واستخداماً للتاريخ. ونوّهنا إلى القراءة النفسيّة للأدب، بدءاً بفرويد ومروراً باليسار الفرويدي والتوسير ولاكان. ونوّهنا إلى النقد الاجتماعي، ليس بصورته الماركسية المألوفة حسب، وإنما بصُوره الجديدة لدى كلّ من لوكاش وغولدمان. وتطرّقنا إلى النقد الجديد New Criticism باعتباره واسطة العِقْد ، والعتبة المُفْضية إلى شرفات النقد الحديث. ألم يَقُلْ بعضهم: إن البنيوية صورة محرّفة للنقد الجديد؟.

وإن كان لا بد من كلمة ختام في نهاية هذا التصدير، فكلمة شكر أتوجه بها لكل من الأستاذين الكريمين د. محمد بركات أبو علي رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية، والدكتور حسن الشاعر رئيس قسم اللغة العربية في الجامعة الهاشمية. فقد كلفاني بالقاء محاضرات على طلبة الدراسات العليا عن النقد الحديث ومناهجه في الفصل الثاني من العام الجامعي ٢٠٠٢/٢٠٠١

مما كان له أكبر الأثر في تصنيف هذا الكتاب. فلهما مني ما يستحقان من الشكر والتقدير. ولا يفوتني هنا أن أشكر لطلبتي الذين شاركوني هاتيك المحاضرات مناقشاتهم التي أفادتني في تجنّب الغموض الذي يكتنف الكثير من المؤلفات التي اطلعوا عليها، أو التمسوا فيها النفع، والإفادة، من غير نجاح في تحقيق ما أرادوه والعثور على ما نشدوه.

وبالله التوفيق

المؤلف
د. ابراهيم خليل
قسم اللغة العربية وآدابها
الجامعة الأردنية ـ عمّان

تمهيد

١- النقد ما هو؟

النقد Criticism هو فن تقويم الأعمال الأدبية و الفنية، وتحليلها تحليلاً قائماً على أساس علمي. وهو الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصادرها، وصحة نصّها، وانشاؤها ، وصفاتها وتاريخها(١). وقد وردت كلمة نقد بهذا المعنى تقريباً في عدد من المصادر العربية وأقدمها كتاب قدامة بن جعفر نقد الشعر (٣٣٧ هـ) ونسب إليه خطأ كتاب آخر بعنوان نقد النثر وهو كتاب البرهان في وجوه البيان(٢) لاسحق بن وهب الكاتب.واستعمل ابن رشيق القيرواني كلمة النقد في عنوان كتابه العمدة في محاسن الشعر ونقده(٣).

وقد أضيفت كلمة الأدب إلى كلمة النقد Literary Criticism ليفيد الأساليب أو الطرائق المتبعة في تحليل الآثار الأدبية وتصنيفها وتمييز الجيد من الضعيف فيها، سواءٌ أكانت لكتاب من المتقدّمين أم كانت لكتّاب من المحدثين، بهدف الكشف عن وجوه الإحسان في الإبداع الأدبي، والإدلاء ببيانات دقيقة تحكم على هذه الآثار قوة أو ضعفاً، في ضوء مبادئ يفترض أن يختص بها ناقد أو مجموعة من النقّاد يصدرون هذا الحكم أو ذاك(٤).

ومنذ القرن السّادس عشر أضحت مهمة الناقد الأدبي تتجاوز الأعمال الأدبية ودراستها وتحليلها إلى الخوض فيما يعرف بالنظرية الأدبية Literary Theory أو نظرية الأدب Theory of Literature مستعيناً بما يتأتّى له من قواعد لغوية وفلسفية وفنية وجمالية مما جعل النقد ساحة مكشوفة تتنافس على السيادة فيها علوم إنسانية مختلفة كالفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ. وما يزال الجدل حَوْل استقلالية النقد الأدبي عن هاتيك العلوم مثار خلاف حتى الآن. واستعملت للتفريق بين وظائف النقد الأدبي، وغاياته، نعوت مختلفة يحدّد كل نعت منها نوع النقد الأدبي وأهدافه. فثمة نقد أدبي انطباعي impressioniste criticism وهو النقد الذي يهتم فيه الناقد بتقديم انطباعاته الخاصة حَوْل الأثر الأدبي الذي يتناوله بأسلوب شائق وجذّاب(٥). والنقد البلاغي Rhetorical Criticism ومعظم

النقد العربي القديم من هذا النوع. والنقد التطبيقي Practical Criticism وهو النقد الذي يقوم على تحليل الأدب تحليلاً داخلياً دون النظر في أسباب كتابته أو حياة صاحبه. ويتمثّل هذا النوع من النقد في بعض أعمال الناقد البريطاني I.A.Richards ولا سيما كتابه مبادئ النقد الأدبي. وكتاب العلم والشعر وكتاب النقد التطبيقي[٦] واستعملت كلمات مثل : فلسفي، ونفسي، وأخلاقي، واجتماعي للدلالة على أنواع من النقد المتأثر بالفلسفة أو الأخلاق أو المجتمع. واللغوي للدلالة على النقد المتأثر بمعرفة قواعد اللغة من صرف ونحو. ويعد الدارسون كتاب الموشح فيما أخذه العلماء على الشعراء للمرزباني (٣٨٤) من النقد اللغوي. بيد أن تعبير النقد اللغوي أو اللساني في عصرنا هذا اكتسب أبعاداً جديدة تحتاج منا إلى وقفة طويلة عند الكلام على مدارس النقد الأدبي الحديث.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أنواع أخرى من النقد، منها النقد المسرحي Dramatic Criticism والنقد المقارن Comparative Criticism وهو النقد الذي يعتمد المقارنة بين أعمال أدبية تنتمي للغتين مختلفتين كالمقارنة بين رواية روبنسون كروزو لديفو البريطاني ورواية حي بن يقظان لابن طفيل العربي[٧]. أو مقارنة قصائد فرلين على ألسنة الطير والحيوان بقصص كليلة ودمنة لابن المقفع[٨]. وقد أخطأ مؤلفا كتاب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب عندما ظنّا كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي (٣٧١ هـ) من هذا النقد المقارن[٨]. وأياً ما كان التعبير الذي يطلق على النقد فهو تعبير الهدف منه تحديد المنهج الذي تمّت من خلاله دراسة الأعمال الأدبية. أما النقد الخالص Pure Criticism فهو الذي يهتم بنظرية الأدب أكثر من اهتمامه بأعمال أدبية معينة، وإن كان يتخذ من هاتيك الأعمال أمثلته التوضيحية للدراسة. ويعتمد كتاب نظرية الأدب لكل من رينيه ويلك Wellek وأوستن ورَنْ Warren مثالاً لذلك[٩]. كما يعد كتاب فن الشعر[١٠] لإحسان عباس وفن القصة[١١] لمحمد يوسف نجم وكتاب فن القصة القصيرة لرشاد رشدي[١٢] وكتاب نظرية الأنواع الأدبية لفنكونت Vincent الذي ترجمه إلى العربية حسن عون[١٣] من النقد الخالص الذي يسميه بعضهم النقد النظري Theoritical Criticism مقابل النقد التطبيقي Practical Criticism .

وعلينا أن نفـرّق - بدايةً - بين النقـد الأدبي وتاريخ الأدب. فـالنقـد هـو الذي عـرفناه فيمـا تقدّم وسبق، أمـا تاريخ الأدب فهو ترتيب الآثار الأدبية ترتيبـاً زمنيـاً بحسب ظهـورها مع استـقـصـاء العـوامل والأسـبـاب التي أثرت فـي نهـوضـهـا أو هبوطها، والإلمام بـأخبـار الشعـراء والكتّـاب. فتاريخ الأدب لا يعتني - في الواقع - بتحليل النصـوص الأدبيـة، والمفاضـلة بينهـا، أو الحكم عليهـا بالضـعف أو القـوة، ولكنه ينتفع من النقد فـي كثيـر من المواقـف. ويستـخدم مـؤرخـو الأدب الموازنات ويتكئـون على آراء النقاد في ترتيب الأدباء حسب مكانة كل أديب منهم. والأعـمـال النقدية التي تهتم عـادة بـالناحيـة التاريخيـة توصف بكلمـة النقد الأكـاديمي Ac-adimic Criticism . والنقـد الأكاديمي هو النقـد الذي يهتم بالنظـر إلى الماضي أكثر من اهتمامه بـالنظر إلى الحاضـر. وفي هذا الصدد يقـول الناقد البـريطاني غراهام هو في كتابه مقـالة في النقد An Essay on Criticism: «إذا كتب الناقد عن الماضي دون إلمام بالحاضر فهو مجرّد ناقد أكاديمي، وإذا كتب عن الحاضـر دون علم بالماضي فهو ناقد صحفي»[١٤].

وقد يكتمل مفهومنا للنقد إذا فرّقنا بين قديمه وجديده. فالنقد والأدب ظهرا متـزامنين. وإذا كـان الأدب قـد ولد مكتـمـلاً فـإن النقـد ظلّ يحـبـو ويتطور ببطء متـأثراً في نموّه وتطوره بما يجدّ من أشكال أدبية تخـالف المألوف. وبما يظهر من عـوامل تترك أثراً قوياً أو ضـعيفـاً في ذوق القـارئ أو المتلقي. أي أن الأدب الذي يصـدر عن مبـدع يتوجـه به إلى جـمهوره محتاج إلى زمن طويل لبلورة قواعده في منظومـة نظرية تسـمى نقـداً، بحيث يسـهل تعلّم هذه النظرية، واسـتخـدامـهـا في دراسة الأنواع الأدبية، وتصنيفها والحكم عليها.

وقد غلبت على كل عصـر من عصـور الأدب نظرية نقـدية مثلمـا غلب على كل فن أدبي نظرية أدبية تصلح للتطبيق في حدوده تطبيقاً يمكّن الدارس من التمييز بين صـحيح هذا النوع الأدبي وفـاسـده. ولتقـريب هذه الفكرة نشـيـر إلـى نظرية الدرامـا عند أرسطو. فالدرامـا عـرفت قبل ظهـوره بقـرون نضجت خـلالها المأسـاة والملهـاة نضـجاً كبيـراً. ولم يكن شـعـراء الدراما الإغـريق من أمـثال صـوفـوكليس أو يوريبيـدس يعـرفون شيئـاً عن قواعـد هذه المسـرحـية بالرّغم من أنهم اعتـادوها

اعتياداً. وقد جاء أرسطو واستخلص قواعد لهذا الفن أدرجها في كتابه القيّم : «فن الشعر Ars Poetica أو البويطيقا[١٥]. ونستطيع قول هذا الشيء عن الشعر العربي. فقد عرف قبل الخليل بن أحمد بمئات السنين. ولم يكن الشعراء يعرفون قواعد العروض وإنما اعتادوها واكتسبوها سليقةً من غير دَرْس . وجاء الخليل واستنبط الأوزان والأعاريض من ذلك الشعر وشرح ذلك كله وبوّبه في كتاب العروض. وبعبارة أوجز فإن التطبيق عادة يسبق التنظير.

وفي العصور الأدبية المتلاحقة سادت نزعات أدبية كانت تؤدي إلى تطور النقد أو تدهوره. ففي العصور الوسطى أدّت هيمنة الكنيسة على الثقافة والإنتاج الأدبي إلى تدهور النقد. وفي التراث العربي لم تتضح فكرة النقد الأدبي باعتباره علماً من علوم اللسان إلاّ في القرن الثالث الهجري. وقبل ذلك كان النظر في الأعمال الأدبية يتلخص في قولهم أشعر بيت، وأصدق بيت، وأشعر الناس حيّاً هذيل إلخ. وبدأت كتب البلاغة والنقد تحاول التعبير عن مجموعة من المبادئ التي يحتكم إليها الناس في تمييز الأدب الغثّ من السمين. وفي القرن الرابع ظهر بعض النقّاد من أمثال الآمدي ، والقاضي عبد العزيز الجرجاني، اللذين اقتربا من النقد المنهجي[١٦].ومن المؤسف أن هذا الاندفاع لم يستمر طويلاً، ولم يبلغ النقد العربي حداً من النضج يجعله قابلاً للتفكيك في مجموعةٍ من المبادئ والأفكار المتضافرة، بحيث يسهل تعلّمها وتطبيقها .ويظل النقد العربي بلاغياً في أكثره. والبلاغة تهتم بالأسلوب أكثر من اهتمامها بأي شيء آخر. مما يجعل النقد العربي القديم يخلو من نظرية للقيمة يعتمدها الناقد في تعليل رأيه الذي يفضل فيه نوعاً من الأدب على آخر.

وفي عصر النهضة الأوروبية تمّ إحياء فكر أرسطو طاليس النقدي، فبعث كتابه من جديد، وفهم كتابه عن المأساة، وما ينبغي أن تتصف به من وحدة في الحدث والزمان والمكان فهماً سطحياً، ومع ذلك ظل أرسطو المرجع الأول والوحيد في النقد الأوروبي طوال قرون ، تنافسه في هذه المكانة كتب لونجاينوس (في السّمُو) On the Sublime وكتاب هوراس فن الشعر Ars Poetica . وقد عرف النقد Classic Criticism كما عرف الأدب الذي يحيد قليلاً عن تعليمات

أرسطو، ويحاول تجاوزها،بالكلاسيكية الجديدة. وظهرت بعد ذلك بوادر الثورة على الأدب الكلاسيكي والنقد والكلاسيكي فيما أصبح معروفاً باسم الرومانسية(١٧) التي بَدا ظهورها واضحاً أواخر القرن الثامن عشر. ولم تقتصر ثورتها على مخالفة الأدب الكلاسيكي، والبحث عن طرائق جديدة في التعبير، أو أفكار جديدة في المحتوى، وإنما خالفتها أيضاً في النقد . ولم يتّضح المنحى النظري للنقد الرومانسي إلاّ بعد شَوْط من الزمن تراكمت فيه الأعمال الإبداعية. وجاء النقد الرّومانسي ليبرز ما في الرومانسية من خصائص جمالية ولغوية باعتبارها العناصر الأهم في الأدب. فتم التركيز. مثلاً. على العاطفة الجياشة وقوة التخييل واعتبار الفن عامة والشعر خاصة ضرباً من المعرفة الحسيّة خلافاً للأدب الكلاسيكي الذي عماده العقل والمنطق. وسعى النقد الرومانسي إلى تفعيل اللغة الأدبية بتجنّب الجزالة والانتقاء المعجمي ونبذ الألفاظ المهجورة، والاهتمام باللفظ المألوف لدى القارئ، واستقاء مادة الفن من الآداب الشعبية كالأساطير ، والحكايات.

ومن نقّاد هذه المدرسة في الأدب الإنجليزي الشاعران وليم وردزورث وصموئيل تايلور كولردج وسنتناول نقدهما بشيء من التفصيل إلى جانب نقاد آخرين من أمثال غوته وهيجو وسانت بيف وماثيو آرنولد وغيره. بيد أن الضرورة تقتضي منا إلقاء الضوء على مسيرة النقد وتطوره ليقف الدارس بنفسه على الموقع التاريخي لما يأتي من فصول.

٢- النقد الأدبي مسيرة وتاريخ :

ما من ريب في أن النقد الأدبي ظهر بظهور الأدب.

ومن المؤكد أن الأدباء الأوائل كانوا ينقحون ما يقولون من أشعار، وما يكتبون من نثر. فيعيدون النظر فيه من حين لآخر، إعادةً تقوم على حذف ما لا يستحسنون من ألفاظ، ومعان، وتراكيب، والتعويض عنها بما يستحسن، طامعين في الحصول على رضا القارئ، وإعجابه الشديد بما يقولون، ويكتبون...

ولا شكّ -أيضاً- في أن القرّاء، بدورهم، كانوا يعيدون النظر فيما يقع بين

أيديهم من آثار شعرية، وأخرى نثرية، ولا بدّ أن تسريح النظر فيها كان يتمخّض عن بعض الأحكام التي لا ترتقي إلى مستوى النظر النقدي المنهج. وينظر إلى أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ق.م) باعتباره أوّل من وضع ملاحظات خاصة بالشعر لها موقعها في فلسفته المثالية الأخلاقية. فالشاعر -عنده- كالرسام، يحاكي الطبيعة، التي هي -في الأساس- محاكاة لطبيعة أخرى خلقها الله في عالم المثل الذي يقبع فيما وراء الطبيعة، وهو عالم ميتافيزيقي، يحتوي من كل شيء حقيقته الجوهرية الخالدة، وما في واقعنا ظلال شوهاء لتلك الحقائق المستقرة في العالم الأزلي. والشاعر عندما يحاكي هاتيك الظلال، إنما يقدّم عملاً بعيداً عن الحقيقة بثلاث مراتب، كالرسام الذي يرسم سريراً يحاكي فيه السرير الذي صنعه النجار، مقلّداً به السرير الذي خلقه الله.[١٧]

وعلى هذا فإن الشعر تقليد التقليد. وبما أنه على هذه الدرجة من الزيف فلا ضرورة له في الجمهورية. والشعراء جديرون بأن ينبذوا منها إلا إذا كانوا يمجّدون الحرب، ويبعثون الحماسة في الجند، ويشجعونهم على القتال، أو يتغنون بأشعارهم بالأمجاد السماوية. وفي محاورته إيون Ion تصوّر أفلاطون أن الشّعر وحيٌ تقذفه ربات الشعر في نفوس الشعراء، فينطلق على ألسنتهم، وأقلامهم، دون أن يعرفوا حقيقة ما يقولون.[١٨]

ولم يتنبه أفلاطون إلى أن فكرته هذه عن الشاعر بأنه ملهم، يقول ما لا يدري، تناقض فكرته السابقة عن المحاكاة Imitation لأن من يحاكي شيئاً للوصول إلى المطابقة فيه لابدّ من أن يبذل جهداً، فمفهوم المحاكاة ينطوي على اعتراف بأن في الشعر قدراً من الصنعة،وهي تتنافى مع التصوّر الثاني لأفلاطون الذي فرق أيضاً بين أنواع الشعر، كالملحمة Epic والمأساة Tragedy والملهاة Comedy والقصيدة الغنائية Lyrical والشعر التعليمي Didactic Poetry.

وقد آلت ملاحظاته إلى أرسطو، والشبه بين أفلاطون وتلميذه (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) أنهما الاثنان يحاولان الإجابة عن سؤال هو: ما علاقة الشعر بالواقع؟ وكلاهما يجيب : إنه محاكاة لذلك الواقع. لكن الفرق يتمثل في أن أفلاطون يرى هذه المحاكاة (مرآوية) بينما يذهب أرسطو إلى القول بأنها محاكاة تفضُل الواقع.

فالشاعر المسرحي الذي يؤلف مأساةً يحاكي الناس أفضل مما هم، والذي يؤلف الكوميديا يحاكي الأراذل من الناس في السلوك الهزلي الذي يصدر عنهم، فيثير الضحك.[١٩] لذا كانت الحقيقة التي يتوخاها الشاعر المسرحي حقيقة تختلف عن تلك التي ينشدها الفيلسوف، ويتوخاها المؤرخ. والحقيقة في الشعر عنده أسمى من تلك التي تقفنا عليها مناحي التأليف الأخرى. والشعر -بهذا المعنى- لا يخلو من فائدة. فعن طريق الشفقة Pity والخوف Fear الذي يبعثه في النظارة يحدث ما سماه التطهير Catharsis.

وقد تلقف هوراس Horace الشاعر اللاتيني الذي شهد العصر الذهبي للثقافة الرومانية، وألف عدداً من الكتب منها كتابه "خطاب إلى آل بيزو" [٢٠] الذي عرف بعنوان فن الشعر Ars Poetica آراء أرسطو مؤكداً أن المأساة صورة للواقع، ولكنها تفضله لأن الشاعر لا يحاكي الناس كما هم فعلاً. ونصح قراء كتابه المنظوم شعراً أن يعرفوا قبل كتابة المآسي، أو الملاهي، أو الكوميديا الهجائية Satir أقدار الشخوص، فلا يدعون الشيخ يتكلم كلام الصبي، أو النبيل يتكلم كلام السوقي"[٢١]. وهذا يعني -بوضوح- أن هوراس يريد من الشاعر المحاكاة، لكنها محاكاة ذات هدف.

ومثلما تجاوبت أفكار أفلاطون، وأرسطو، في كتاب هوراس "فن الشعر" تجاوبت في كتاب فيليب سدني ١٥٩٥الموسوم بالعنوان:" الاعتذار للشعر" The Apology for Poetry الذي يقررّ أن الشاعر ينبغي أن تتاح له الحرية المطلقة في النظم، بحيث يحقق في شعره امتزاج الخيال بالعاطفة والأسلوب القوي. وهذا لا يتأتى له إذا قيّد بمحاكاة جانب من الطبيعة دون جوانبها الأخرى، وإنما ينبغي أن يترك له الخيار في ذلك. وهذه المحاكاة ليست مشروطة بما هو كائن، فقد يسعى إلى إكمال النقص في الشيء الذي يحاكيه، وقد يلجأ إلى اختراع طبيعته التي يحاكيها.[٢٢]

واقترب درايدن من المحاكاة، ولكنه استبدل التعرّف Recognition بالتطهير. فالنظّارة الذين يشاهدون الأعمال التراجيدية يكتسبون معرفة جديدة بالنفس

الإنسانية، ومن هذه المعرفة يقفون على فضائلهم ونقائصهم. وعليهم بالتالي أن يتشبثوا بالفضائل، وأن يتخلصوا من النقائص. ولا يكتسب النظارة مثل هذا التعرف ما لم يكن العمل التراجيدي متقناً الاتقان الذي يحدث الإيهام بأن ما يجري على الخشبة شيء حقيقي. فالدرس الأخلاقي، أو الموعظة السلوكية، التي هي غاية المأساة لا تتحقق إلا من خلال إمتاع المشاهد، بما يرى، وبما يحسّ،وبما يسمع.(٢٣)

وفي مقالة الكسندر بوب Pope (١٦٨٨-١٧٤٤) عن النقد An Essay in Criticismالصادرة سنة ١٧١١ نجده يتحدث عما سماه التعبيرExpression قاصداً البنية المتخيّلة التي يخترعها الشاعر ليعرض من خلالها حقائق العمل الأدبي. وهذه البنية تشتمل على الحبكة Plot والأسلوب Style وإذا تأملنا مفهومه للحبكة وجدناه يقرّبنا -إلى حدٍّ ما- من فكرة المحاكاة لأنها تنطوي على مفهوم أساسي، وهو تنظيم الحكاية، أو الأسطورة، تنظيماً يجعلها مشاكلة للواقع. وقادرة على إيهام القارئ أو المشاهد بأن ما ترويه حدث فعلاً، أو أنه -على الأقل- ممكن الحدوث.(٢٤)

وقد أكّد جونسون Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) في تقديمه لأعمال شكسبير المسرحية أن المأساة تزيد المرء معرفة بالطبيعة البشرية العامة لا الخاصة. وهنا تكمن عبقرية شكسبير الذي يعدّ مسرحه مرآة صقيلة، صافية، تنعكس فيها الحياة بالمعنى الواسع للكلمة.(٢٥) وهذا يعني أن جونسون لا يخالف أرسطو في أن المأساة محاكاة، ولكنها تحاكي الحقائق الجزئية، العارضة، المتغيرة.

والحقيقة أن النقد حتى بداية القرن التاسع عشر ظل يدور حول محورين، هما: علاقة الشعر أو الأدب بالواقع، وهل هو محاكاة أم أنه إبداع واختراع. والثاني هو علاقة الشعر أو الأدب بالمتلقي Audience وهل يكتفي بما فيه من إمتاع، أم أنه يجد فيه أمراً آخر كالتطهير، أو التعرّف، أو العاطفة التي تحقق النشوة عند لونجاينوس. وقد شهد القرن التاسع عشر ظهور الأدب الرومانسي ممثلاً بشعر وليم وردزورث Wordsworth وكولردج Coleridge وشيللي -Shel

ley وفيكتور هيجو Hugo وغوته Goethe الألماني. وعلى هامش هذا التيار برز النقاد من أمثال سانت بيف Beuve وهيوليت تين Taine وماثيو آرنولد Arnold صاحب كتاب "مقالات في النقد".

واللافت للنظر أن النقاد الرومانسيين تحركوا في النظرية النقدية في اتجاه آخر جديد هو الاهتمام بما يعرف لدى المتأخرين بنظرية التعبير، أو النقد التعبيري Expressive .فوليم وردزورث تحدث في مقدمة الطبعة الثانية من ديوانه حكايات غنائية Lyrical Ballads عن أن الشعر هو التدفق التلقائي للعواطف الجياشة.[٢٦] وأنّ هذا الفيض من المشاعر لا يحتاج إلى أكثر من الألفاظ البسيطة المألوفة والإيقاعات الموسيقية العذبة التي تشبه بموسيقاها أغاني الفلاحين. وأنّ الوزن ضروري لأنه ينظّم العواطف، وأنّ الأفكار المجرّدة تقتل الشعر، لذا كان على الشاعر أن يعبر عن أفكاره بصورٍ محسوسة يلتقطها من هنا ومن هناك.

وراهن وردزورث على أن المتعة في الشعر شرط أساسي لحصول التعلّم، وهو الذي يعني به الإفادة التي سمّاها أرسطو تطهيراً، وسمّاها درايدن تعرّفاً، وفي هذا الحديث عن مفهوم وورث للشعر ما يذكرنا ببعض آراء الفيلسوف الإغريقي لونجاينوس Longinus الذي ذهب إلى أن الشرط الأساسي للشعر الجيّد هو شعور قارئه بشيء من الهزّة أو النشوة التي مصدرها العاطفة القوية، والأسلوب الرفيع Sublime.

أما كولردج (١٧٧٢-١٨٣٤) فقد خالف وردزورث في أنه لا توجد لغة خاصة بالشعر وأخرى خاصة بالنثر. مستدلاً على رأيه بوجود لغتين إحداهما خاصة بالشعر بدليل أن بعض المحسنات اللفظية إذا استخدمت في الشعر حسُنت وعذبت ولكنها إذا استخدمت في النثر كانت مستهجنة مكروهة، ونابية ممجوجة. فالتكرار مثلاً يحسن في الشعر ولكنه في النثر ينبو عنه المزاج، وتمجّه الأذواق. والتعبير عن المشاعر الدفينة محتاج إلى لغة خاصة تتميز بالفخامة. والشعر العظيم في عرفه وليد ملكة خاصة هي الخيال الثانوي (الخلاق) Imagination وليس الخيال الأولي Fancy . فالخيال الخلاق هو الذي يمدّ

الشاعر الموهوب بالتصورات التي تنصهر وتذوب وتتخلّق في القصيدة من جديد على نحو تختلف فيه عن أصولها اختلافاً شديداً. تماماً مثل تمثال من البرونز قام على قطع ومواد برونزية مختلفة تمّ صهرها في فرن وأعيد سبكها في العمل الجديد.[٢٧]

وهذه الملاحظات في الواقع لا تنفصل عن ملاحظات ورث من حيث التوكيد على أن الشعر نتاج الملكات، وغرضه التعبير عن العواطف والاحساسات. وقد أكّد شيللي (١٧٩٢-١٨٢٢) هذه الفكرة في دفاعه عن الشعر Defense Of Poetry فالمحتوى لا يمكن فصله عن أداة التعبير وهي اللغة. فلو أنك حاولت ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى، أو لو أنك حاولت تفسيره، في إطار اللغة ذاتها، بكلمات غير الكلمات التي اختارها الشاعر، ونظمها، لفقد هذا الشعر قيمته، لأن المحتوى جزءٌ لا يتجزأ من التعبير.

وذهب إلى أبعد من هذا، فأكد أن اللغة تؤول إلى الشيخوخة، والذبول، والفناء، لولا الشعر الذي يجدد شبابها، بما يضيفه لها من حيوية عن طريق المجاز. وقد استأثرت المادة اللغوية بعناية الشاعر الألماني Geothe (١٧٢٩-١٨٣٢) فهي التي تضفي -في رأيه- على الشعر طابعه الفني المحسوس الذي يشبه في درجة إحساسنا به إحساسنا بملمس الرخام في النحت. ولكي ينجح الشاعر أو الكاتب في الوصول إلى هذه الدرجة من الحساسية في اللغة الأدبية ينبغي عليه أن يخضعها لمزاجه الفردي. فالفردية في التعبير هي أساس كلّ فنّ، وغايته[٢٨]. أما هيجو Hugo(١٨٠٢-١٨٨٥) فقد دعا إلى تحطيم القوالب الموروثة من الأدب الكلاسيكي، لأن الإبداع تعبير عن شخصية المبدع لا عن أرسطو، ولا عن أفلاطون.

وثبوت فكرة "التعبير" باعتبارها تفسيراً لطبيعة الأدب أدى إلى ظهور نقد جديد يعنى بالربط بين الشكل والمحتوى الشخصي للنصوص. وسمي النقد الذي كتبه سانت بيف Beuve (١٨٠٤-١٨٦٩) النقد الشخصي. أو -في أحسن الأحوال- النقد السيري نسبة إلى السيرة. وهو يرى أن من واجب الناقد البحث

في حياة الأديب وأخباره ليكون فكرة وافية عن شخصيته، ونفسيته، ومزاجه. وقد تصل به درجة البحث والاستقصاء إلى ما يشبه التجسس على الأديب. وفي ضوء ذلك تقرأ الأعمال الأدبية ليعرف مدى التأثير الذي تركته تلك الشخصية فيها، فالأدب كالثمرة والأديب كالشجرة. فكما تكون الشجرة تكون الثمرة. وكلما ازدادت معرفتنا بها كان تذوقنا لها أكثر دقة، وحكمنا عليها أوفى بالغرض.(٢٩)

ويرفض سانت بيف فكرة النموذج الأدبي القدوة. وهي الفكرة التي لم يرفضها ماثيو آرنولد Arnold (١٨٢٢-١٨٨٨) الذي يعدّ الشعر نقداً للحياة، مؤكداً أن معيار الحكم على القصيدة يتجاوز فكرة الوحدة العضوية Organic Unity التي أفرط في الكلام عليها كولردج. فالقصيدة الجيدة لا بدّ فيها من الطاقة الدرامية، والانفعال القوي، والأسلوب الرفيع، والعاطفة الجياشة، والإحساس العفوي، والقدرة على الإلهام الإنشادي.(٣٠)

وقد تصدت العلوم الإنسانية من فلسفة واجتماع وتاريخ وعلم نفس لدراسة الأدب. وتوزعت اهتماماتها بين العناية بالشكل الجميل والسامي، عند كانط Kant وشيلر، إلى رصد العلاقة بين تجليات الفكر المطلق والشكل الفني عِندَ هيجل Hegel إلى تفسير الشعر تفسيراً قائماً على مراعاة المبدأ القائل بأن الجمال فيما هو من إبداع الإنسان، وابتكاره، دليل على قوّة الإرادة عند شوبنهور Schopenhauer وأن الجميل، والسامي، لا يتحققان إلا في الأعمال الفنية من رسم ونَحْتٍ وموسيقى وشعر ومسرح وليس في الطبيعة.(٣١)

وأما التاريخ فقد ركز على الربط بين الفنون الأدبية والزمن إلى جانب العوامل التاريخية الأخرى، كانتساب الكاتب إلى جنس معين من الناس، وهذا واضح في الكتاب الذي صنّفه هيبوليت تين Taineحول تاريخ الأدب الإنجليزي.

ويتجلّى الفارق بين علم الاجتماع وعلم النفس في تناول كل منهما للظاهرة الأدبية، من حيث أن علم الاجتماع صرف جهده وعنايته للنظر في علاقة الأدب بجمهوره، في حين درس علم النفس الأدب من خلال دلالته على نفسية صاحبه، أو من خلال الرموز التي يجسّدها الأديب في عمله للتهرب من التعبير عن

حاجاته الأساسية مباشرةً. وقد أفرط فرويد Freud (١٨٥٦-١٩٣٩) في كتبه "تحليل الأحلام" و"التحليل النفسي للفن" وغيرهما في التأكيد على أن الأدب تعبير غير مباشر عن رغبات الأديب المكبوتة. وأن اللاوعي Unconsciousness هو الذي يهيمن على عملية الإبداع الأدبي والفن وليس الوعي. موضحاً أن رغبة الأديب في التعبير عما هو في حاجة غريزية لإشباعه تصطدم بالتقاليد والعادات وقواعد التحريم (التابو) ولذلك يلجأ إلى اللاوعي للتعبير عن نفسه مستخدماً تقنيات: التكثيف -أي استبعاد بعض الرغبات- أو الإزاحة أو التعويض أي تبديل هدف بآخر، أو الرمز.[٣٢] فتردد هملت -مثلاً- في مسرحية شكسبير المعروفة يرمز إلى رغبة الأمير الدنماركي في التخلص من الأب، وهي الرغبة التي تم تحقيقها على يدي قاتل أبيه، مغتصب العرش.

فهملت - في رأي إرنست جونز- كان متعلّقاً بأمه، وكان يعاني من عقدة أوديب الذي رأى في المنام أنه يقتل أباه، ويتزوج من أمّه. وقد صنّف فرويد قوى النفس الإنسانية إلى ثلاث، هي: الأنا Ego والأنا العليا Super Ego والهوَ Id الذي يدفع بالفرد إلى ارتكاب ما لا تقرّه عليه الإعراف، أو التقاليد أو التعاليم والأديان.[٣٣]

وأثارت دراسات فرويد لعدد من الأدباء والفنانين أمثال ليوناردو دافنشي ودستويفسكي ردود فعل عنيفة لأن نتائج بحوثه تعني أن الثقافة الإنسانية نتاج عقول مريضة ونفسيات معقدة. مما جعل عدداً من تلاميذه يخالفونه الرأي. وفي مقدمة أولئك التلاميذ أوتورانك Rank (١٩٠٨) الذي تناول مسألة الإبداع الفني نافياً أن يكون الشاعر و الفنان عصابياً. فهو في رأيه إنسان يمتلك تجربة، ويمتلك خبرة، وهو يستخدمها في تحقيق هدف معين يتجاوز التعبير عن نفسه إلى السعي من أجل تحقيق الشهرة، وإحراز التفوّق.[٣٤] وذهب (برجلر) إلى رأي مفاده أن الشعر والأدب ليس تعبيراً عن رغبات المبدع المكبوتة وإنما هو شكل من أشكال المقاومة التي يبديها حيال هاتيك الرّغبات.[٣٥]

واستبدل كارل يونج Jung (١٨٧٥-١٩٦١) اللاوعي الجمعي باللاوعي الفردي،

مضفياً على النتاج الأدبي والفني صفة هي المزج بين وعي الفرد المبدع ولا وعي الجماعة التي تختزن في ثقافتها وتراثها ما يعدّ رموزاً حيوية يستخدمها الشاعر والكاتب لإثارة الإحساس بها والتعبير عن وعي المجتمع بذاته. وهذه الرّموز أو النماذج العليا Archetypes يستخدمها الكتاب، والشعراء، والفنانون، فتغدو أشكالاً Figures كتلك التي تعيش في روح كل شخص ينتمي لهذه الجماعة أو تلك.[٣٦] ومثال ذلك شخصية (فاوست) في مسرحية (غوته) فعندما يشاهده الألمان في المسرح تستيقظ في أخيلتهم وتنبعث أصداء ذلك النموذج الذي استقرّ لدى كل ألماني. أي أن هذا العمل الدرامي يوقظ لدى المشاهدين تلك الرّوح البدائية التي شغلتهم عنها حياتهم اليومية.[٣٧]

وقد عمّق نورثرب فراي Frye البحث في هذه المسألة في كتابه "نماذج الأدب". وفي كتابه "تشريح النقد". وقد تخيّر ريتشاردز Richards مدخلاً آخر لدراسة الأدب دراسة نفسية. فقد عني بمسألة الاتصالCommunication وذهب إلى أن الأدب لا يسعى لتحقيق التوصيل فحسب، وإنما لتحقيق التواصل أيضاً، والفرق هو أنه في حال الاتصال يكتفي القارئ بتلقي المحتوى، لكنه في الحالة الثانية يخضع لتأثيرات العمل الأدبي، فيعتدل سلوكه، وتتوازن دوافعه، عن طريق الزيادة المطردة التي تسببها قراءة الأعمال الأدبية في نشاط الجهاز العصبي.[٣٨]

وهذه المسألة تمثل انقلاباً في سيكولوجيا الأدب، فبدلاً من الاهتمام بالأديب المبدع يتحول الاهتمام إلى القارئ وسيكولوجيته. وقد اتضح هذا لدى بعض الفرنسيين ممن ابتكروا عبارة القراءة النفسية Psycho-Reading أو عبارة لا وعي النص عند جاك لاكان Lacan بدلاً من لاوعي الكاتب[٣٩]. وقد أضافت جوليا كرستيفا إلى حقل الدراسة النفسية للأدب ما يمكن إدراجه تحت مصطلحي الأنوثة والذكورة.[٤٠]

واهتم آخرون بتطوير دراسة اللغة على أساس نفسي بحيث يعتمد تحليل الآثار الأدبية على الإفادة مما يسمى علم اللغة النفسي. وأياً ما كان الأمر فإن

علم النفس قد أفاد الأدب كثيراً وأفاد بذلك نفسه. وشاع استخدام مصطلحات نفسية في الدراسات منها عقدة أوديب، وعقدة إلكترا، والنرجسية. واتخذت شخصيات الأدباء المعروفين مادة اختبر فيها علماء التحليل النفسي نظرياتهم.

وخلافاً لما سبق عني دارسو الأدب من الوجهة التاريخية، والاجتماعية، وحتى الإيديولوجية، بمعرفة رد الفعل لدى القارئ، أو الجمهور الأدبي. ودعت مدام دو ستايل إلى المزج بين النزعة التاريخية والعوامل الاجتماعية التي أدّت إلى ظهور العمل الأدبي. وعرفت هذه القراءة للأدب بأنها تعاقبية، أي تعتمد تصنيف الآثار الأدبية تبعاً لتاريخ ظروفها، وشهادتها على الحوادث.[٤١]

وأسهمت آراء بونالد Bonald صاحب العبارة المتداولة في أدبيات القرن التاسع عشر " الأدب تعبير عن المجتمع"[٤٢]. في تعميق الأثر الذي تركه كتاب مدام دو ستايل "حول الأدب والمجتمع". ولعلنا نلاحظ من خلال العبارة المذكورة الفارق بين نظرة علم النفس، ونظرة الاجتماعيين، فقد عدلوا عن التركيز على المبدع إلى التركيز على المجتمع أو القارئ وهو الذي يتوجه إليه الأديب بما يكتب. وقد أضاف هيبوليت تين (١٨٦٨-١٨٩٣) إلى ما سبق التركيز على الجنس والبيئة.[٤٣] ولم تكتف الماركسية بالآراء السابقة عن علاقة الأدب بالمجتمع، وإنما أسندت إليه دوراً يضطلع به فهو: إما أن يكون أداة توجيه وتحريض، أو أداة للسيطرة على الجماهير؛ فمن خلال ارتباطه بالبنى الفوقية لا بدّ أن يكون معبّراً عن الشرائح الاجتماعية الصّاعدة، أو انهيار الطبقات المنهارة.

وترى الماركسية في الأدب انعكاساً Reflection للواقع شاء ذلك الأديب أم أبى. أما غاية الأدب عندهم فهي التحريض والتماس التغيير لتحقيق النمط الاشتراكي، والانخراط في معركة الصراع الطبقي. وقد تم تجديد المفهوم الماركسي للأدب عند جورج لوكاش Lukacs ومن بعده لوسيان غولدمان Goldmann فقد ذهب الأول إلى أن الواقعية الحقّة هي التي لا تكتفي بتصوير الواقع، وإنما تسعى إلى تغييره بتصويرها للقوى الكامنة فيه المهيأة إلى النجاح في تطويره، أي أن الواقعية هي الارتباط بجدليّة التاريخ.[٤٤]

أما غولدمان فقد مزج بين البنيوية عند كل من جان بياجيه وكلود ليفي شتراوس والماديّة التاريخية عند الماركسيين، موضحاً ذلك في أكثر من دراسة. في مقدمتها كتابه "الإله الخفي" و"نحو علم اجتماع للرواية"[٤٥] وقد ذهب بعض الاجتماعيين إلى إضفاء منهجية جديدة على القراءة عرفت باسم سوسيولوجيا الأدب. وهي التي تقوم على دراسة ثلاثية: سوسيولوجيا الكاتب، وسوسيولوجيا النّص، وسوسيولوجيا القارئ، ومنهم من يضيف إلى ذلك سوسيولوجيا الشكل الأدبي إلى جانب سوسيولوجيا المحتوى[٤٦]. وأبرز ما يؤخذ على هذا التوجه النقدي تهميش العمل الأدبي والعناية بالقضايا التي تحيط به حتى أن الاستنتاجات التي تستخلص من الأدب غالباً ما تؤدي إلى نتائج في غاية الأهمية لعلم الاجتماع، أو السكان، أو الأنثروبولوجيا، دون أن تكون مفيدة لعلم الأدب. وهذه هي وجهة النظر التي عبّر عنها النقاد الجدد، وهم جماعة من النقاد ظهرت أعمالهم بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. ورافق هذا الظهور ظهور جماعة أخرى عرفت باسم الشكليين الروس. والجماعتان كانت لهما آثار عميقة في مسيرة النقد الأدبي في القرن العشرين.

ويرجع ظهور المجموعة الأولى إلى العام (١٩١١) عندما ظهر كتاب سبنغارن الموسوم بالعنوان The New Criticism أي النقد الجديد[٤٧] ومما يميز هذا التيار النقدي الذي تصدره بروكس ورانسوم ووليم إمبسون وستيفن سبندر وديفيد ديتشس وإدموند ولسون وبلاكمور وبيرك، أنهم جميعاً يرفضون تدخل العلوم الإنسانية عموماً في دراسة الأدب، لأنها تهتم بما يقوله العمل الأدبي وليس بالطريقة، أو الشكل، أو الأسلوب، الذي يتحقق عبره هذا العمل أو ذاك، وقد ردّ أكثرهم العبارة: "القصيدة لا تريد أن تقول وإنما تريد أن تكون" أما عن الشكل، والمحتوى، فيرفضون هذه الثنائية مؤكدين أن القصيدة أكبر من أن تضيق لتحشر في هذه الثنائية المحدودة. فهي عند سوزان لانغر Langer أصواتٌ ومعان تتداعى، وتأثير متبادل بين هذه العناصر. والذي يريد الحكم على القصيدةِ اعتماداً على محتواها دون النظر في سماتها الصوتية والتصويرية هو دون ريب ناقد قصير النظر.[٤٨]

ورددوا أيضاً ما كان قد تكلم عليه كولردج، ولكنهم بدلاً من الوحدة العضوية استحدثوا تعبيراً جديداً هو الشكل العضوي Organic Form فأضفوا بذلك على الشكل مفهوم الغاية بعد أن كان لدى الناقدين السابقين وسيلة، لذا يقول مارك شورر: إن الشكل في النقد الجديد هو المضمون متحققاً.

واستحدث النقاد الجدد مفهومات جديدة مثل مفهوم التوتر Tension الذي ينتظم أجزاء القصيدة ويشدّ بعضها إلى بعض. ومفهوم المتكلم Speeker والمفارقة Paradox.

أما المجموعة الثانية فقد ظهرت منذ العام ١٩١٣ وكانت قد تأسست في موسكو حلقة لغوية أفادت من أبحاث سوسير وتفريقه بين الدراسة التزامنية Synchronical والتعاقبية Diachronical للسان. وحاول ياكبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) تطوير بحوثه فيما يتصل بجدل الصوت والمعنى.[٤٩] وعندما تحوّل إلى براغ Pragueصبّ جلّ اهتمامه على دراسة الوظيفة الإنشائية أو الإبداعية للغة، وتناول أعمال الشاعر التشيكي خليبنيكوف (١٩٢١) مستهلاً بذلك نسقاً من الدراسة الأسلوبية للغة الشعر. وعندما انتقل إلى أمريكيا في أثناء الحرب العالمية الثانية واصل بحوثه ومحاضراته، وفرّق تفريقاً جديداً بين الاستعارة Metaphor والكناية Metonymy وتحدث عن علم جديد يعدّ فرعاً من علوم اللسان هو الأسلوبية Stylistics [٥٠].

وتقوم دراسة الأدب لدى ياكبسون وأنظاره من الشكليين الروس على إقصاء التاريخ.[٥١]فالفكرة القديمة التي تقول بأن التمتع بقراءة هوميروس تتطلب وضعه في سياقه التاريخي فكرة تتعارض مع النقد النّصي. واهتموا مقابل ذلك بعملية البناء وتأمل العلاقات بين العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي.

وقد تأثر بهذه الآراء فلاديمير بروب Propp الذي أخضع الحكايات الشعبية الروسية للقراءة النّصية بحثاً عما يسميه متواليات سردية. Narrative Se-quencesتنهض كلٌ منها بوظيفة في النصّ. وقسم هذه الوظائف إلى نوعين: مساعدة، ومعيقة.[٥٢]

وقد انتهج هذا الأسلوب في دراسة القصص والخرافات والحكايات شتراوس الذي افتتح بكتابه "الأسطورة والمعنى" و "اسطوريات" باباً جديداً في النقد الأدبي وهو المعروف بالبنيوية Structuralism. وهي عنده لا تتعدى أن تكون تطبيقاً لمعطيات البحث الألسني الجديد في حقول ثقافية أخرى كالأنثروبولوجي والأدب.(٥٣)

وهذه البنيوية تسعى إلى تجريد الأدب من كونه جسماً حيّاً إلى مجموعة من العلاقات الداخلية (نظام) وهذا النظام قائم على التشاكل المطلق في نماذج أدبية تنتمي إلى نوع واحدٍ من الكتابة كالقصة مثلاً. ويصلح هذا النظام مرجعاً للأعمال الفردية. أي أن كل عمل أدبي جديد يقاس بامتثاله أو خضوعه لذلك النظام أو انحرافه وحياده عنه. وللتعرف على نظام النّص يبدأ الدارس بالأدنى مرتقياً ومتدرجاً نحو الأعلى، وفي أثناء ذلك يتم الكشف عما يجمع هذه المستويات، أو الأركان، أو البنيات الموضعية في النسق. أي أن ما يهتم به البنيويون هو الكشف عن النسق وليس عن المعنى، أو المفاهيم، سواءٌ أكانت متعلقة بالذات، أو القراءة، أو المجتمع. فهذه المفاهيم التي هيمنت على النقد زمناً طويلاً آن لنا أن نتعداها ونتجاوزها في هذا الزمان.

ويؤخذ على البنيوية كثير. ومن ذلك الادّعاء بأن النصوص الأدبية المنتمية إلى جنس أدبي واحد تخضع وجوباً لأنساق محددة كالثنائيات التي أشار إليها شتراوس في تحليله البنيوي للأساطير.

وهذا ما تصدى له ديريدا Derrida الذي استحدث منذ العام ١٩٦٦ مفهوماً جديداً في قراءة النصوص الأدبية، وغير الأدبية، وهو التقويض أو التفكيك De-construction مفنداً مزاعم شتراوس في تحليله للأساطير قائلاً إنّ كل تحليل يورده يتضمن تفسيرين أحدهما يقودنا إلى الوراء حيث التصور الأصلي للمعنى. والثاني يقودنا إلى الأمام حيث الإشارة صريحة واضحة لانعدام المعنى.(٥٤)

وقد تخيّر ديريدا المسار الثاني الذي يقول بأن المعاني ليست ثابتة في النصوص. وقد أعاد ديريدا في كتبه المتعددة: "الكلام" و"الظواهر" و"الانتشار" و"مواقف" و"الكتابة والاختلاف" كذلك دراساته لأشعار مالارميه، وإحدى روايات

فيليب سولير Soller. النظر في الكثير من النصوص، مستبعداً ما هو معروف أو مألوف من معانيها وأغراضها ودلالاتها تاركاً لنفسه الحريّة الكامنة للتفسير في ضوء ما يسميه مركزية الكلمة، و "ميتافيزيقيا الحضور".(٥٥)

وكل ما كتبه ديريدا في هذا السياق ينطلق من منطلق أن كل كلام شفوي أو نصّ مكتوب فيه شيء ما حاضر وآخر غائب. وهذا الآجل أو الغائب هو الناتج الإجمالي الإيجابي أو السلبي للمسافات المبثوثة (الفجوات) بين ثنايا الكلام التي بغيرها لا يمكن أن تدلّ على شيء.(٥٦)

وقد تأثر بآراء ديريدا هذه عدد من الأدباء أمثال بول دي مان Man صاحب "العمى والبصيرة"(٥٧). وهارتمان، وميلر. وهم يهتمون بما يسمونه القراءة المنجزة. والتكملة التي تعني قيام الدارس بإتمام النص بالدلالات والمعاني التي يستولدها منه. ويذهب بعض النقاد إلى القول بأنّ التفكيكية تخرّب(٥٨) Subverts التقاليد الأدبية وتشكك في الأفكار الموروثة عن البلاغة واللغة والسياق والنصّ والمؤلف والقارئ، وعملية التفسير، وأشكال الكتابة النقدية. وتجعل النقد نوعاً من الانطباعات التي لا تخلو من فوضى.

ومن قبيل النقد التفكيكي هذا ما ظهر من اتجاهات، كالنقد القائم على استجابة القارئ Reader Response والنقد القائم على التأويل، وتمثّل هذين التيارين مدرسة كونستانس الالمانية، ولا سيما أعمال هانز روبرت ياوس صاحب جماليات التلقي، وأفق التوقع.(٥٩)

وعلى هامش التحديث الذي شهده النصف الثاني من القرن العشرين برز تيار نقدي نسوي Feminist مستفيداً من مقولات ديريدا في التفكيك. فما دام المعنى غير ثابت، وما دام كل شيء آجل في النصّ، فإن المجال مفتوح باتساع لإضفاء مزيد من التأويلات على الأدب بما يخدم الحركة النسائية، والسعي لإبراز جهود المرأة المبدعة في ميادين الأدب والفنون.(٦٠) وفي ضوء ذلك أعيد النظر في أبرز الأعمال للإجابة عن السؤال: كيف تم تصوير المرأة فيها وإنجازاتها؟ كما أعيدت كتابة التاريخ الأدبي بحيث أن الأدب النسائي المهمّش يجري الاحتفاء به وإبرازه.

وفي هذا السياق ظهر مصطلح القراءة النسوية Gynocritics وهي قراءة متحررة من تحكم الرّجل في المصطلح والخطاب النقدي.(٦١)

ويتداخل النقد النّسوي كذلك مع النقد الثقافي، الذي يمثل في الحقيقة، شكلاً من أشكال النكوص، والعودة إلى الماضي. بحيث أنّ ما كان يعدّ إقصاءً للتاريخ أصبح الآن تاريخاً للنص، وتنصيصاً للتاريخ، والنقد الثقافي يعتمد الأسلوب التفكيكي في إعادة النظر بالنتاج الثقافي، والأنساق، دون الأخذ بما قيل فيه من قبل أو في تلقيه، مع العناية بالأعمال الهامشية، والنصوص غير الأدبية. كالأحاجي والملح، والأخبار، والنكات، والتكاذيب، والحكايات. ومن أبرز دعاة النقد الثقافي ليتش وكلنر وإدوارد سعيد.(٦٢) وهو نقد في الحقيقة يقوم على نفي المفاهيم الجمالية، والأسلوبية، لصالح المفهومات الأخلاقية. ويعتمد على نقد ثقافة الوسائل الإعلامية، كالسيناريو والدراما التلفزيونية والبرامج والإعلانات وما شابه ذلك.

ونخلص مما سبق إلى ترتيب نهائي ومختصر لسيرورة النقد منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا.

- فعندما يتصل الأمر بعلاقة الأدب بالواقع تبرز مفاهيم محدودة كالمحاكاة، التعرّف، الانعكاس.
- وعندما يتصل الأمر بعلاقة الأدب بجمهوره تبرز مفاهيم أخرى، مثل: الأدب تعبير عن المجتمع، الالتزام، الواقعية، وأخيراً العودة إلى ما يعرف بالنقد الثقافي.
- أما عندما يتصل الأمر بمسألة أدبية النّص -أي علاقة النص بذاته- فتبرز مفاهيم مثل: الشكل، الشكل العضوي، الأسلوب، البنية، النّسق، العلاقة، تعددّ القراءة.
- وفي الأحوال التي يتصوّر فيها السؤال عن علاقة الأدب بصاحبه تبرز مفهومات أخرى مثل: التعبير، التهرّب من الدوافع والرغبات المكبوتة، اللاوعي الفردي، والنّكوص، والتعويض، وكذلك توازن الدوافع، وتفعيل الجهاز العصبي. هذا بشرط ألا نأخذ بالمفهوم البنيوي القائل بانتهاء وصاية المؤلف على النّص أو ما يعرف بموت المؤلف Death of Author.

الهوامش

١. وهبة والمهندس ، معجم المصطلحات العربية ص ٤١٧ .

٢. انظر مقدّمة طه حسين لكتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ ص ١٩.

٣. القيرواني، ابن رشيق، العمدة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، ط ٥.

٢. وهبة والمهندس، السابق.

٥. السابق ص ٤١٧.

٦. للاستزادة انظر كتاب : النقد التحليلي لمحمد عناني، مكتبة الانجلو ـ المصرية، القاهرة، د.ت.

٧ ـ استعرض فاروق سعد مقارنات هذه القصة بروبنسون كروزو في مقدمة ط دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٩٢ ، ص ص ٤١ ـ ٤٤.

٨ ـ وهبة والمهندس، السابق.

٩. ترجمه عن الإنجليزية محيي الدين صبحي، وراجعه حسام الخطيب، وصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣ . وأعادت المؤسسة العربية نشره في طبعة ثانية (١٩٩٨).

١٠. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت ، ١٩٥٧.

١١. صدر عن دار الثقافة، بيروت ،ط٥ ، ١٩٦٦.

١٢. صدر عن مكتبة الأنجلو ـ أمريكية ، مصر ، ١٩٥٩

١٣. صدر عن دار المعارف، الإسكندرية. بلا تاريخ.

١٤. غراهام هو ، مقالة في النقد ، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمنشق ، ط ١ ، ١٩٧٤، ص ١١

١٥. ترجم كتاب أرسطو للعربية غير مرّة. ومن المحدثين الذين ترجموه عبد الرحمن بدوي، وإحسان عباس، وشكري عياد وآخرون.

١٦. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر، بلا تاريخ.

١٧-كرومبي، لاسل آبر: قواعد النقد الأدبي، تر محمد عوض محمد، دار الشؤون العامة، بغداد، ص ص ٨٤-٨٦ .

١٨- ديتشس، ديفيد (١٩٦٧) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص ٢٢.

١٩- يحياوي، رشيد (١٩٩٤) مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، دم، ط٢، ص ٤٣.

٢٠- راجع للمزيد = عثمان، أحمد (١٩٨٩): الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ص ص٢٤١-٢٥٢ .

٢١- هوراس (١٩٧٠) فن الشعر، تر لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ص ١٢٢ .

٢٢- ديتشس، السابق ص ٩٩

٢٣- السابق نفسه: ص١٢٠

٢٤- السابق نفسه: ص١٢٦

٢٥- السابق نفسه: ص١٢٨ و ص١٤٠

٢٦- ترجم هذه المقدمة د. زكي نجيب محمود، وضمّنها كتابه قشور ولباب الصادر بمصر (١٩٥٧) ص ص ٣-٤٧ انظر الفصل اللاحق من هذا الكتاب.

٢٧- اسحق، فائق متّى (بلا تاريخ)؛ مذاهب النقد ونظرياته، مكتبة الأنجلو المصرية، جـ ٢، ص ٢٣ وانظر كذلك = ديتشس، دراسات في النقد، تر عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ص ص٩٨-١٠٦ .

٢٨- سكوت، جيمس (١٩٨٦) صناعة الأدب، تر هاشم هنداوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ص ٢٠٥-٢٠٦ .

٢٩- مندور، محمد (١٩٧٠) في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ص٧٦

٣٠- آرنولد، ماثيو (١٩٦٦) مقالات في النقد، تر جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص٨ وانظر أيضاً =سكوت،جيمس:صناعة الأدب ص٢٣٤ وينظر= ويمزات وكلينيث بركس (١٩٧٥) النقد الأدبي تاريخ موجز، تر محيي الدين صبحي، دمشق،ج٣ ص ص ٦٣٠-٦٤٤ .

٣١- راجع للمزيد= فوكس (١٩٨٥) النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شونبهور) تر محمد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط١، أمكنة متفرقة.

٣٢- الرويلي، ميجان وسعد البازعي (٢٠٠٠) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٢،ص ص٢٢٥-٢٢٦

٣٣- الخطيب، حسام (١٩٧٣): أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط١، ص، ٨٦

٣٤- السمرة، محمود(١٩٧٤): في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ص ص ٨٥-٩٥ .

٣٥- السابق نفسه ص ص ٨٩-٩٢

٣٦- شاهين، محمد (١٩٩٦) الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٦٦ ص٢٣

٣٧- السابق نفسه، ص ص٢٥-٢٦

٣٨- Hamilton, Poetry and Contemplation, Cambridge, 1st ed (1937)p. 14

٣٩- ماريني، مارسيل (١٩٩٧) النقد التحليلي النفسي، فصل في كتاب المدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٧ ص ١١٠

٤٠- ماريني، السابق ص ١١٣

٤١- يس، باربير (١٩٩٧) النقد الاجتماعي، فصل من كتاب المدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مذكور في السابق ص ص ١٨٠-١٨٢

٤٢- السابق نفسه ص ١٧٠

٤٣- السابق نفسه، ص ١٨٢

٤٤- ينظر في هذا فريفل، جون (١٩٧٠) الأدب والفن في ضوء الواقعية، تر محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، مصر، وللمزيد= طومسون، جورج (١٩٧٤) دراسات ماركسية في الشعر والرواية، تر ميشال سليمان، دار القلم، بيروت. وانظر طلباً للمزيد= فتحي أبو العينين: التفسير الإجتماعي للظاهرة الأدبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٣ العدد المزدوج ٣-٤ ص ص ١٦٥-٢١٠ .

٤٥- خليل، إبراهيم (١٩٨٥): غولدمان وتحليل الأدب، أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع٧٩ ص ص٣٦-٤٦ .

٤٦- ياسين، السيد (١٩٨٢): التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير، بيروت، ط٢، ص ص٨٥-١٣٠ .

٤٧- السمرة، محمود (١٩٩٧) النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص ص١٢٣-١٢٨ .

٤٨- السابق نفسه، ص ص١٢٨-١٣١ .

٤٩- للمزيد انظر= فاطمة إقبال بركة (١٩٩٣) نظرية الألسنية عند رومان ياكبسون - دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى، وانظر= حمداوي، جميل: (١٩٩٧) السميوطيقا والعَنْونَة، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، ع٣، يناير ص ص٩٣-٩٥ .

٥٠- خليل، إبراهيم (١٩٩٧) الأسلوبية ونظرية النص (مقالات وبحوث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص ١١١.

٥١- إيرليخ، فيكتور (٢٠٠٠) الشكلية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت،ط١، ص١٤

٥٢- ينظر= فالانسي، جيزيل (١٩٩٧) النقد النصي، فصل من كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ص٢١٧-٢١٩ .

٥٣- شتراوس، كلود -ليفي ١٩٨٦ : الأسطورة والمعنى، تر شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ص٢٨ .

٥٤- ستروك، جون (محرر) ١٩٩٦ :البنيوية وما بعدها، تر محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص ص ٢١١-٢١٢

٥٥- السابق نفسه، ص ٢١٣

٥٦- السابق نفسه، ص ٢٢٠

٥٧- ترجمه إلى العربية سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥ .

٥٨- حمودة، عبد العزيز (١٩٩٨) المرايا المحدّبة -من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص ص ٢٩١-٢٩٢ .

٥٩- ينظر في هذا الصدد=تومكنز ، جين: دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية؛ تر عبد الحميد شيحة، علامات في النقد، مج ٩ ع ٣٦ ص ١٩١.

٦٠- سلدن، رامان (١٩٩٠) النقد النسوي، تر سعيد الغانمي، مجلة الآداب الأجنبية، بغداد، السنة ١٢ ع ١ ص ص ٤٥-٤٦ .

٦١- سلدن، رامان (١٩٩١) دليل القارئ إلى نظريات النقد المعاصرة، تر جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ص ٢١١ .

٦٢- الغذامي، عبد الله (٢٠٠١) النقد الثقافي، المركز العربي، الدار البضاء وبيروت، وانظر= خليل، إبراهيم: المسكوت عنه في النقد الثقافي، صحيفة الرأي، عمان، ع١١٣٩١ تاريخ ٢٠٠٢/١٠/١٦ .

الفصل الاول

النقد الرومانسي
Romantic Criticism

النقد الرومانسي
Romantic Criticism

ما يعنينا من الرومانسية هو صلتها بالنقد الأدبي. والرومانسية كلمة اشتقت من كلمة رومانس التي أطلقت في العصور الوسطى على ضرب من القصص الخيالي الذي يدور حول الفرسان[1]. وقد تكون الصلة بين الرومانسية وذلك النوع من القصص أن كليهما يغرق في الخيال ولا يكتفي بالوقوف عند محاكاة الواقع. فالأدب الرومانسي يختلف عن الأدب الكلاسيكي بما فيه من خيال جموح. ومن أبرز نقّاد هذه المدرسة الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث Wordsworth (١٧٧٠-١٨٥٠) وصموئيل تايلور كولردج Coleridge (١٧٧٢-١٨٣٤) والمصدر الأساس لآراء وردزورث في النقد هو مقدّمة كتاب حكايات[2] غنائية Lyrical Ballads التي أوضح فيها أن لغة الشعر هي لغة الحياة اليومية وليس ثمة ألفاظ خاصة بالنثر وأخرى خاصة بالشعر. وكلما اقترب الشاعر بلغته من الحياة البسيطة في الريف والطبيعة ازدادت قدرته على تقديم الأفكار المألوفة في ثوب جديد. ولذا فإن لغة الشعر ينبغي أن تنصب على الإحساسات المرهفة التي ترتبط بالمشاعر الفطرية للإنسان، وأن يكون التعبير بها تعبيراً عفوياً بعيداً عن التصنّع الذي يزيف المشاعر، مكرراً في أكثر من موقع أن لا فرق بين لغة النثر ولغة الشعر أي التركيب المنظوم Metrical Compostion ووظيفة الشعر تتمثل في إمتاع الناس بما يقدمه لهم من معارف، وما يتركه لديهم من تأثير يوحّد القلوب في المجتمع الإنساني. وغاية الشاعر هي الوصول إلى الحقيقة المطلقة وليس الاهتمام بالأمور العارضة.

والشعر عنده تدفق تلقائي للمشاعر القوية نابع من الانفعال emotion الذي يستعيده الشاعر بهدوء وعملية الاسترجاع هذه تطلق بدورها عملية جديدة أخرى هي الخلق والإبداع[3].

وعلى الرغم من أن كولردج ينتسب إلى التيار نفسه الذي ينتسب إليه

وردزورث إلاّ أنه يخالفه في أن الكلمات العادية، البسيطة، أو المشاعر النابعة من حياة الناس العاديين، هي مادة الشعر. فعلى الشاعر - في رأيه - أن يتعرّض للإحساسات الدفينة في النفس البشرية، وأن يقتحم المواقف الكبرى التي تكسبه العمق والنضج. ويخالفه أيضاً في أن بعض الكلمات التي تحسن في الشعر قد لا تحسن في النثر. كذلك بعض المحسّنات البديعية قد تلعب في الشعور دوراً جوهرياً بينما نجدها في النثر خاضعة لظروف تخرجها عن نطاق الفن.

وعنى كولردج، في نقده، لا سيما في كتابه ترجمة أدبية: Biographia Literaria بالخيال الشعري. واعتده مقياساً لجودة الشعر وعنواناً لعظمته. فهو يفرق بين التصور أو الوهم Fancy والخيال Imagination معرّفاً هذا الأخير بأنه تلك القوة التي تكمن في نفس الشاعر فتمكنه عند اللجوء إليها من فصل المدركات وتحليلها للوصول بها إلى خلق جديد. وفي هذا الابتعاث إتيان بالجدة وتأكيد لوحدة العمل الفني[٤]. فالتصور أو الوهم أو الخيال الأولي لا قدرة له على إعادة صهر الأشياء وخلقها من جديد، وإنما قصاراه أن يمكننا من التمييز والترتيب لجعل الإدراك ممكناً. فالوهم أو الخيال الأولي تكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في (الأنا) الأعلى High I am في حين أن الخيال الخالق، أو الثانوي Imagination هو «الاستخدام الإرادي لتلك القوة. ذلك الاستخدام الذي لا يمتنع من اللجوء إلى تناغم الأضداد لأن الخيال الخلاّق هو الذي يجعل ما في القصيدة من عناصر وأشياء متداخلاً بعضه في بعض منصهراً وكأنه خلق جديد لا صلة له بالأشياء التي تم تأليفه منها متفرقة. فقيمة القصيدة تتوقف - إذاً - على ما تفصح عنه من خيال عظيم هو قيمة في ذاته باعتباره شكلاً خاصاً من الإدراك والتبصّر[٥].

وعنى كولردج بشيء آخر عدا الخيال وهو الوحدة العضوية للقصيدة Organic Unity فالخيال خلاف الوهم أو التصور يولد ويبدع شكلاً خاصاً به. وعملية الخيال عنده شبيهة بعملية النمو العضوي أو البيولوجي، تتم بفعل تلك القوة المغيّرة. فليست مهمة الشاعر هي الجمع بين أجزاء متفرقة ولكنه عن طريق الخيال يقوم بإعادة خلقها في بنية حيّة تنمو نمو الشجرة. ولهذا يرى

كولردج أن القصيدة الطويلة قد لا تكون كلها شعراً. وأن الأجزاء التي لا تدخل في أتون التجربة تكون مقحمة على الشعر. فتجربة الخلق تصهر الأجزاء كلها في بنية حية نامية. كذلك يرى في القصيدة الجيدة بنية من الصعب إدخال أي تعديل عليها بالحذف أو الزيادة أو تغيير الترتيب. وله في ذلك عبارة مشهورة يقول فيها: أن ننتزع حجراً من الأهرامات بيدنا المجرّدة أيسر من أن ننتزع كلمة من إحدى قصائد شكسبير الغنائية دون أن ينهار بناؤها الكلي ودون أن تتحوّل إلى قصيدة أخرى[٦] .

وهذا يعني أن قوة القصيدة أو تأثيرها كامنان في كل جزءٍ منها مثلما يكمنان في بنائها الكلي.

ومن بين النقّاد الرومانسيين الذين كان لهم باعٌ طويل في بلورة مفاهيم نقدية جادة في مواجهة النقد الكلاسيكي العريق الشاعر شيلي Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) صاحب كتاب A Defence of Poetry (١٨٢١) الذي نقل إلى العربية بعنوان «الذود عن الشعر» . وفيه اهتم المؤلف بتوضيح رأيه بطبيعة الشعر وقيمته. فالحقيقة عنده هي التي يتوصل إليها الشاعر عن طريق الخيال لا عن طريق المنطق الذي يتوخّاه الفيلسوف. فكل استخدام للخيال بالمعنى الذي ذكره كولردج لا بد وأن يؤدي إلى اقتحام عالم المثل الأفلاطوني . فكأن المثل التي زعم أفلاطون أن الشاعر يحاول الاقتراب منها يجعلها شيللي مادة يخترعها الشاعر بما وهب من خيال مجنّح، خلاّق.

وأما عن علاقة الشاعر باللغة فقد ذهب شيللي إلى التوكيد على أنه هو الذي يجدّد اللغة. فالكلمات كائنات تحيا بالشعر، ولولا استعمال الشعراء المتكرر للكلمات لأصبحت اللغة مع الزمن أداة عاجزة في تعبيرها عن الأغراض الإنسانية النبيلة. والشعراء في رأيه هم «مشرّعو القوانين ، ومؤسسو المجتمعات، ومخترعو المدنية، ومخترعو فنون الحياة، والمعلمون الذين يستطيعون الاقتراب من الجميل والحقيقي[٧] ».

ويشبه الشاعر بالنبي، من حيث أنه لا يكتفي بمشاهدة الحاضر، ولكنه

يستطلع المستقبل في حاضره. أما عن كيفية إحياء الشاعر لألفاظ اللغة فيجيب قائلاً: «إن الشاعر يجدّد للغة شبابها بما يقدّمه من مجازات حيوية[8] » وهو شيء تتميّز به اللغة التي هي أداة الشعر عن المواد الأخرى في فنون النحت والرسم والعمارة. وبما أن اللغة أداة الخيال، والخيال قادر على خلق الأشياء، فإن من اليسير عليه أن يعيد خلقها ثانية تلبية لحاجاته.

ويفرّق شيللي بين اللغة الموزونة metric language وغير الموزونة. فالموزونة هي التي تخضع لنمط من الانتظام الصوتي والتآلف وهي لغة الشعر ولا يمكن أن يكون شعراً دونها. والاستغناء عن الوزن - في رأيه - كالاستغناء عن الألفاظ. ومن هنا كانت ترجمة الشعر في رأيه نوعاً من العبث. «فلو صح أن تلقي بزهرة البنفسج في أنبوب اختبار لمعرفة لونها أو رائحتها صحَ أن تنقل من لغةٍ إلى أخرى مبدعات الشاعر. فالانسجام اللفظي الذي ينشأ عن اختيارات الشاعر وترابط الصوت فيها مع المعنى جزء من الطريقة التي يحقق فيها الخيال الشعري دوْره. ولذا فإن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى مع الحفاظ على هذه العلاقة الفريدة يعد ضرباً من المحال.

ولا ينكر شيللي حق الشاعر في أن يحاول تجديد الأوزان، والخروج على القوالب الوزنية السائدة: «إذ يجب على كل شاعر عظيم أن يدخل تجديداً على سنن أسلافه[9] .».

وكانت الرومانسية قد انتقلت من انجلترا إلى المانيا التي ظهرت فيها حركة إبداعية تسمى حركة العاصفة. Sturm und Drang التي اجتاحت المسرح الألماني. وما أن شاع الأدب الرومانسي في المانيا التي كانت تعاني التشرذم والتفكّك والتوق إلى الوحدة حتى انتقلت إلى فرنسا التي كانت بدورها تعاني مخاض الثورة وفلسفة عصر الأنوار. ويُعَدّ غوته Goethe (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) وجان جاك روسو وفيكتور هيكو Hugo (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥) من كبار الأدباء الرومانسيين.

ويرى غوته، مثل كولردج، أن امتزاج المعرفة بالمشاعر أمر ضروري. وأن اصطباغ الأفكار بالطابع الفطري هو الذي يكسب الأدب مزيته التي تجعل منه

فناً لا معرفة فلسفية. فكل من الفيلسوف والشاعر ينشد الحقيقة لكن الشاعر غايته أن ينتج منها عملاً فنياً جميلاً. ولذلك لا بد من تطويع المادة التي يستخدمها في صنع هذا العمل الفني، وأن يخضعها لمزاجه الفردي. «فالفردية في التعبير هي أساس كل فن وغايته[10] .». وهو يؤكد أن الأسلوب علامة من علامات الفرد. وهو التعبير الحقيقي عن نفسه الباطنية. ويتطرّق غوته إلى ما يعرف بالحافز الشعري . وهو شيء لطالما ذكره أرسطو في كتابه فن الشعر، فعند غوته لا تكمن القوة الحقيقية للقصيدة أو الرواية أو المسرحية في الشخصيات ، أو الفكرة، أو الوصف، أو التصوّر، وإنما في الموقف أو الحافز الذي يشمل جميع هذه العناصر ، وهو الأسبق ـ ظهوراً ـ وفقاً للقول بأن الكلّ يسبق الجزء.

أما فيكتور هيكو Hugo فإنه في مقدمة مسرحيته كروموبل Cromwell (١٨٢٧) دعا إلى تجاوز القواعد الكلاسيكية في الأدب، وشبه قواعد أرسطو ـ ولا سيما القول بالوحدات الثلاث في الدراما ـ بقوالب الجبس التي ينبغي أن ينهال عليها المبدع بمطرقته فلا يتركها حتى تكون هشيماً تذروه الرياح. وطغى الفردي على الأدب الرومانسي . وتجاوباً مع ذلك جنح النقد إلى الاهتمام بحياة الأديب باعتبار أن الأدب تعبير صادق عنها. لذلك عرفت طريقة الناقد الفرنسي سانت بيف Beuve (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) باسم النقد الشخصي[11] . ونقده من المعاول التي عجلت في هدم الكلاسيكية. ومجموعة مقالاته الموسومة بالعنوان : «أحاديث الإثنين» التي نشرها بين عامي ١٨٢٩ و ١٨٦٩ تتجلّى فيها أبرز المبادئ التي يقوم عليها النقد الرومانسي .

وفي مقدّمتها أن الأدب الكلاسيكي ممثلاً براسين وكورنيه ليس هو النموذج الوحيد الذي يستحق أن يُقلّد أو يحاكى. وهو يرفض فكرة النموذج من الأساس. ويرفض الرأي الذي يعزو العبقرية الأدبية والفنية لعوامل محددة كالبئية والزمن والجنس وهو الشيء الذي ذهب إليه الناقد المعاصر له هيبوليت تين Taine الذي كان يمثّل في حينه هدفاً لنقد بيف القاسي. فهو يسخر من فكرة النموذج أو المثال ويسخر من فكرة العوامل التي لا تستيطع الكشف عن أسرار الموهبة

الفردية. واتخذ طريقة في النقد تقوم على تتبع حياة الكاتب الشخصية والعائلية وتلاميذه وأصدقائه وأعدائه محاولاً الكشف عن ذوقه وآرائه، فجاء نقده تصويراً لشخصية الكاتب. واستطاع بيف بفضل جمعه بين العلم والفن، وبين المعرفة والحس، أو الذوق ، في النقد أن يصور شخصيات الكتّاب الذين تناولهم دون أن تطغى التفاصيل على الصورة العامة.

ويصوّر سانت بيف مذهبه في النقد في مقالته عن الأديب الفرنسي شاتوبريان، بقوله : «ليس الأدب منفصلاً في نظري عن الإنسان. وباستطاعتي أن أتذوّق عملاً أدبياً، ولكن من الصعب أن أحكم عليه دون معرفة بالكاتب. وذلك لأنه كما تكون الشجرة تكون الثمرة. هكذا تقودني دراسة الأدب إلى دراسة الأديب وهذا أمر طبيعي»[١٢] . وعناية سانت بيف بدراسة الأديب قادته إلى أرضية ظلّت حِكْراً على علم النفس. وأخرى كانت حكراً على علم الاجتماع.

وأضحت دراساته ونتائج أبحاثه تلقي الضوء على الجانب النفسي من الأديب. وتضيء زوايا من علاقاته الاجتماعية. ولهذا يقول بيف في كلمة توضيح لهذه الدراسات: «إن دراستي للشخصية الكبيرة وفهمها كسب في ذاته يستحق أن نحرص عليه»..[١٣]

والذي يؤخذ على هذا النوع من النقد الرومانسي تجاهل الأدب في سبيل دراسة الأديب. ويرى مندور أن النقد في الأساس يهتم بالأدب وليس بالأشخاص، كي لا تختلط حدود العلم، وتتداخل ميادين البحث. علاوة على أن الإفراط في استقصاء أخبار الأديب قد تؤدي إلى مزيد من الكشوف التي تشوّه شخصيّته. وهو شيء وقع فيه سانت بيف عندما كتب عن فيكتور هيجو مشيراً إلى ما كان في حياته من انحراف أخلاقي ، ومن بذاءة[١٤] .

ومن الصعب إنهاء الكلام عن الرومانسية ونقدها دون الإلمام بأعمال الشاعر الإنجليزي ماثيو آرنولد Arnold (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) الذي ترك لنا كتاباً مهماً بعنوان: مقالات في النقد Essays in Criticism . وهو ثالث ثلاثة في النقّاد الإنجليز أولهم كولردج، وثانيهم آرنولد المذكور وثالثهم والتر بيتر Walter Peter

(١٨٣٩ ـ ١٨٩٤) . ومن أبرز المبادئ التي دعا لها ماثيو أرنولد تأكيده أن الشعر هو البديل المحتمل للفلسفة والدين إذا تراجعت مكانتهما عند الناس[١٥] . فالشعر الذي يقوم على اقتران العاطفة بالفكرة سوف يعوّض في تقديره ما يفتقر إليه الدين بخذلان الواقع له، أي أن آرنولد لم يكن مؤمناً بما لدى الدين من إجابات شافية عن الأسئلة الميتافيزيقية التي تواجه الإنسان في عصر تجتاحه الأفكار الجديدة التي قسّمت الناس بين مؤمن بالدين وملحد رافض. وعلى ذلك فإن حاجة الإنسان إلى الطاقة الروحية يجدها في الشعر الذي يجعل الواقع جزءاً من العاطفة الممزوجة بالفكرة.

وقد أثبت الزمن أن نبوءة آرنولد لم تكن صحيحة لأنها بنيت على غير أساس. والمبدأ الثاني الذي يقوم عليه نقده للشعر توكيده لمقولة أن الشعر نقد للحياة. ففيه قيم تستطيع الحلول مكان القيم السائدة دينية كانت أم غير دينية. فالشعر المشروط بقانون الصدق والجمال الشعري يجد فيه جنسنا البشري نِعْم السُّلوان، والسَّند على مرّ العصور[١٦] . وهو ـ خلافاً لرأي وردزورث ـ لا فرق بينه وبين الأخلاق. لهذا فإنه في الوقت الذي يحسّ الإنسان فيه بأزمة أخلاقية ما لا بدّ له من أن يهرع إلى الشعر يلتمس فيه كنه الحياة. وحتى لا يقع في الخلط بين مهمّة الشاعر ـ باعتباره شاعراً ـ ومهمّة الواعظ الأخلاقي ينبه آرنولد إلى أن الشّعر لا يستطيع استخدام أفضل الأفكار الأخلاقية، وأن ينقد الحياة نقداً جيداً، إذا أخفق في تحقيق الصفات الأساسية للشعر، وهي : التصوّر، والخيال، والموهبة الخلاقة، والأسلوب ، والطاقة الدرامية، والانفعال، والعاطفة، وقوة الإحساس، والقدرة على نقله نقلاً يثير العواطف إلى جانب قوة الإلهام الإنشادي[١٧] .

أما تقويم الشعر والحكم عليه فينبغي أن يكون في منأى عن الاحتمالات الشخصية. فرضانا عن شخصية الشاعر أو سخطنا عليه لا ينبغي أن يكون له أدنى تأثير في تقديرنا لشعره. فذلك هو التقدير الشخصي. أما التقدير النقدي فينبغي ألاّ يخالطه شيء من هذا. وهنا نلاحظ اختلاف آرنولد عن سانت بيف الذي رأى في معرفتنا العميقة بشخصية الأديب شرطاً ضرورياً لصحة تقديرنا لعمله الأدبي.

واستبعد آرنولد في مبدأ آخر من مبادئ نقده النظرة التاريخية للأدب. أو ترتيب الأدباء في طبقات على وَفْق مراحل التطور في تاريخ الأدب. فالتقدير ينبغي أن يكون على أساس مكانة الشاعر بالنسبة للشعر عامة، وليس بالنسبة لعصره أو طبقته. وشيء آخر دعا إليه آرنولد وهو استخدام المقارنة بين آداب تنتمي إلى لغات وقوميات مختلفة وأنواع متعددة من الأدب، بشرط أن يتم ذلك بمنأى عن التعصب أو التحزّب القومي. ومهمّة الناقد ـ في رأيه ـ أن يضع نفسه مكان الشاعر وأن يتقمّص وجهة نظره وأن يرى العمل الفني من الدّاخل و الخارج مثلما رآه الشاعر أو الفنان. وهذا في رأي ناقد آخر يعيق مهمّة الناقد لأن الاستجابات المختزنة Stock Responses تحيد به عن النقد النّزيه إذ إن أيّ أفكار، ومقاييس ثابتة تسبق فهمنا وإدراكنا للعمل الأدبي، هي أفكار عديمة القيمة.

ويؤخذ على ماثيو آرنولد اختياره لنماذج من الشعراء والكتّاب وصفهم بالصدق والجديّة، والتفوّق ، في اللغة والحركة من أمثال : ميلتون، ووردزورث، وبيرون. وجعل منهم النماذج العليا التي تقاس بها الأشعار للحكم عليها بالاستحسان أو الاستهجان. لأن اختياره لهذه النماذج لم يكن اختياراً نزيهاً متجرداً من الهوى. فهو يرفض الشاعر الانجليزي بيرنز لأنه ـ أي آرنولد ـ يمقت الشراب الأسكتلندي[١٨] . ويعيب على شيللي علاقاته العاطفية فيما يَغُض النظر عن علاقات بيرون الذي يفضله على كل من شيللي وجون كيتس keats وكولردج. علاوة على أنه بمعياره هذا يحطّ من شأن الشعراء الذين يقاس شعرهم بجودة شعر هؤلاء الذين وصفهم بكبار الشعراء. وتصوره هذا قاده إلى شكل غريب من التناقض فمع أنه شاعر رومانسي نجده حسب قاعدته هذه يميل إلى الشعر الكلاسيكي[١٩] . ونحن لا نستطيع ـ في العجالة هذه ـ أن نقول كل ما يمكن قوله عن النقد الرومانسي، وحسبنا من العقد ما يحيط بالعنق كما يقولون. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : أين النقد العربي من النقد الأدبي الرومانسي؟. والإجابة عن هذا السؤال تقتضي الرجوع إلى مرحلة البدايات في هذا النقد.

الرومانسية والنقد العربي :

بعد أن تخلّى النقد العربي عن الطابع التقليدي المتمثّل في الجري وراء البلاغيين المتقدّمين، وهو الشيء الذي عرفناه في آثار الشيخ حسين المرصفي مؤلف كتاب الوسيلة الأدبية نجد موجة من الأدباء والنقّاد تفتّحت أنظارهم على الآداب الغربية بما فيها من شعر ونثر ورواية وقصة قصيرة ومسرحية، وهذا بطبيعة الحال ترك آثاراً في الأدب العربي ونقده. ويوضّح عباس محمود العقّاد تلك الآثار في فقرة قيمة من كتابه : **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**. غير منكر على الأدباء مثل هذا التأثر:

«الجيل الناشئ بعد شوقي وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث. فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر (يقصد القرن التاسع عشر) وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنسَ الألماني والطلياني والإسباني واليوناني.. ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى[٢٠].

وإذا تأملنا في قول العقّاد ، وتوكيده أن إفادة جيله من الأدباء كانت في النقد أكثر منها في فنون الأدب الأخرى عرفنا أي نوْع من النقد ظهر في أدبنا العربي في تلك الحقبة وهي الحقبة التي تلت رحيل البارودي والمرصفي، وشهدت عطاء كل من شوقي وحافظ ومطران.

ومن النقاد الذين تأثروا بالنقد الرومانسي طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) الذي اقتفى أثر سانت بيف واحتذى طريقته في تأليف التراجم الأدبية. وجعل من نفسه ناقداً يتقمّص شخصية أبي العلاء المعري ليفهم شعره ويتذوّقه وينقده النقد الصحيح. ولكننا لا نستطيع الزعم بأن كل ما كتبه طه حسين كان على طريقة بيف أو على طريقة غيره من النقّاد الرومانسيين. وقد أدّى ازدهار الشعر الرومانسي العربي على يديْ الشابي وشعراء المهجر من أمثال جبران وميخائيل نعيمة وشعراء

جماعة أبولو أمثال أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي[٢١] إلى هزة في النقد العربي لا تقل خطورة عن تلك الهزّة التي أحدثها ظهور كتاب طه حسين «الشعر الجاهلي» في مجال تاريخ الأدب، وتحقيق النصوص.

ويذكر هنا أن أبا القاسم الشابي (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤) وهو أحد رواد الرومانسية كان قد ألقى محاضرة في النادي الأدبي بتونس بعنوان«الخيال الشعري عند العرب» (١٩٢٧) يتضح منها تأثره القوي بفكرة الرومانسية عن الخيال. فقد دعا في هذه المحاضرة إلى أدب جديد يجيش بما في أعماق الأديب من حياة وشعور وعرّف الشعر بأنه خفقان قلب، وخواطر روح، وهواجس ورؤى. وخصّ الشابي الشاعر بدور كبير يذكرنا بالدور الذي ألقاه على كاهله كل من شيللي وماثيو آرنولد. فقد أضفى عليه الطابع الرومانس مؤمناً مثلهما بأن في روح الشاعر شيئاً من النبوة التي تبصّره بما لا يبصر الناس وتشعره بما لا يشعرون. بل غالى في ذلك إلى حد الادعاء بأن في الشعر نفحة عُلْوية تخلق من المادة الصمّاء حياة ساحرة، وفلكاً دائراً ، والشاعر ليس مجرد متحدّث وإنما هو فنانٌ مُبْدع، خلاّق، يترك في آثاره فلذةً من روحه، وسمة من حياته، فإذا هي ناطقة تعبّر بقوة عمّا في هذه الحياة من سحر. ويؤكد في مَوْضع آخر أن الشاعر يرتفع بقلبه فوق البشر ليتحدّث بلغة السماء عن ثورة الروح[٢٢]، وحيرة الفكر التائه بَيْنَ نواميس العالم، وبهاء الوجود».

وعلى الرغم مما في هذا الكلام من مبالغة إلاّ أنه يمثل تمثيلاً صادقاً نظرة الرومانسيين إلى الشعر. والشابي لم يكن ناقداً. لذا نتجاوزه إلى ميخائيل نعيمة الذي جمع بين الشعر والنقد الأدبي. وهو يعدّ من أوائل المتأثرين بالنقد الرومانسي . وهذا جليّ في كتابه الذي صدر في زمن مبكّر (١٩٢٣) وهو كتاب الغربال[٢٣] . وفيه نجد عرضاً شائقاً لكتاب سانت بيف أحاديث الإثنين وربما كان ذلك من المؤشرات الدالة على تأثر المؤلف نعيمة بالنقد الرومانسي. وأول مظاهر الأثر الرومانسي في نقده هجومه القاسي على الأدب التقليدي القائم على مراعاة القواعد اللغوية التقليدية والعروض ويظهر ذلك جلياً في نقده العنيف لإحدى قصائد شوقي[٢٤] .

وميله إلى التيار الرومانسي أوضح من أن يخفى على قارئ. ينمّ على ذلك ثناؤه على شِعْر ذلك التيار، وعلى تأثر الشعراء العرب به، وتجاوبه هو مع هذا الشعر الذي يُعْلي من شأن الوجدان. ومقاييسه للأدب الجيّد هي مقاييس رومانسية على الرّغم من إعلانه الصريح بأنه لا يتبع منهجاً معيناً في نقده. فالأدب الجيّد لا بد أن نلتمس فيه أربعة أشياء:

١. الناحية الانفعالية العاطفية.

٢. إلقاء الضوء على الحياة وفهمها وتفسيرها التفسير الذي ينسجم مع حقائق الكون.

٣. التعطش إلى الجمال.

٤. الموسيقى[٢٥].

ومن المؤكد أن نعيمة يَصْدُرُ في مراعاته لهذه الشروط عن إيمان عميق بأن الشعر تعبير عن ذات الشاعر. وهو أحد الأسس التي قامت عليها الرومانسية والنقد الرومانسي. أما موقفه من اللغة فيذكرنا بموقف وردزورث الداعي إلى استخدام اللغة الحيوية السلسة البعيدة عن التكلّف والحوشية الميتة. وهو - أي نعيمة - يذهب إلى أبعد من ذلك، فيعفي الشاعر من سلامة الصياغة في سبيل المعنى الذي هو عنده أولى بالاهتمام من القاعدة: « وعندي أن الأديب في حلّ من الخطأ في بعض الأحيان بشرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل وأوفى من الصواب.» [٢٦]

وصدور كتاب الغربال لنعيمة جاء مقارباً لصدور كتاب الديوان في الأدب والنقد للعقاد والمازني (١٩٢١) ولكن المقالات التي تضمّنها كتاب الغربال كانت قد نشرت قبل صدوره. وأياً ما كان الأمر فليس المهم من الذي صدر أوّلاً ولكن المهم هو أن النقّاد الثلاثة: نعيمة والعقّاد والمازني تجاورت في أعمالهم الأفكار والمبادئ الرومانسية . يضاف إلى هذا النفر من النقاد ناقد آخر انضم إلى جماعة الديوان، وانصرف عنها، ونعني به الشاعر عبد الرحمن شكري[٢٧] .

والواقع أن عبد الرحمن شكري يختلف عن رفيقيه العقّاد والمازني بكونه درس في لندن ، وتأثّر بالشعر الإنجليزي، وترجم بعضه إلى العربية. واتهم بسرقة قصائد من ذلك الشعر ونسبتها لنفسه. وفي شعره الكثير من ملامح الأدب الرومانسي كالشكوى والتذمّر والثورة والتمرّد والتشاؤم والمزاج السوداوي. ونقده يقوم على أن الشعر ضَرْبٌ من الشّرَه العقلي، والإحساس، والخيال الجامح الهادف إلى تصوّر ما في النفس من عواطف وعواصف ، وتقلّبات نفسية وبواعث شعرية. والشعر عنده هو الذي يحرّك عواطف القارئ تحريكاً جيّداً. وهو تعبير عن نفس الشاعر وخواطره. ويتطرّق في نقده أيضاً إلى رفض الصنعة وضروب البيان باعتبارها وسائل بدائية تعرقل الخيال الخلاّق.

والقصيدة عنده وحدة حيّة متنامية وليست أبياتاً متراكمة. يقول في هذا الشأن: «إن قيمة البيت في الصلة بين معناه وموضوع القصيدة. لأن البيت جزء مكمّل ولا يصح أن يكون شاذاً أو خارجاً عن مكانه من القصيدة. وينبغي أن ينظر إلى القصيدة من حيث هي كيان متكامل لا من حيث هي أبيات مستقلة[٢٨] ». وتهجّم شكري على الأدب التقليدي، واتباع الأوائل في طرائق التعبير، أو انتقاء الألفاظ، بسبب الرغبة في مجاراة المتقدّمين. وفرّق تفريقاً يذكّرنا بكولردج بين الخيال Imagination والوهم Fancy ويورد أمثلة من الشعر العربي لتوضيح الفارق بينهما. وسواءٌ أكان تفريقه بينهما موضّحاً لما عناه كولردج أوغير موضّح فإن الذي لا مِرْية فيه ولا جدال هو تأثره القوي بالنقد الرومانسي الإنجليزي. وقد تفطّن شكري إلى الوظيفة الرمزية والمجازية للغة متحرراً من نظرة القدماء إلى الصورة. فوصف الأشياء عنده ليس بشعر، ولكنه يكون شعراً إذا اقترن بعواطف الشاعر وخواطره وذكرياته. وأفْضَلُ الشعر ما كان خالياً من التشبيهات البعيدة. وهو في هذا إنما يشير - على طريقة العقّاد - لولع شوقي بالتشبيه. ويتفق في ذلك مع العقاد والمازني . ويشترط شكري على الناقد ليتمكّن من الحكم على الأعمال الأدبية فضلاً عن الإنصاف الحساسية والذق الأدبي الجمالي[٢٩] .

ويبدو العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) أكثر نقاد جماعة الديوان شهرة وذيوع صيت. وله مكانة أدبية كبيرة نابعةٌ من تعدّد مجالاته الأدبية. فهو كاتب وناقد ومترجم ومؤرخ ومفكّر وفيلسوف. وصاحب معارك أدبية تصدّى فيها لغير كاتب، وغير أديب. وحظّه من النقد لا يقل عن حظّ شكري. ومن أبرز القضايا النقدية التي أثارها في معاركه:مسألة الصلة بين الشعر ـ من حيث هو تعبير ـ وقائله. فقد حمل على شوقي ، وحافظ، وشعرهما لأنه شعرٌ تقليديٌّ ، محافظٌ، متكلّف، مصطنع، لا يعبر عن الطابع النفسي لأيٍّ منهما. ولا نستطيع ـ في رأيه ـ التعرّف في هذا الشعر على ملامح نفسيّة لهما مثلما نستطيع التعرّف على نفسيّة البارودي في شعره[٢٠] .

وهذا الرأي يبدو فيه متأثراً بالرومانسية، وتوكيدها على أن الشعر تعبير عن الذات. ولكن كلام العقّاد، في هذا الشأن، لا يخلو من هوىً ، لأنه في الوقت الذي ينكر فيه على شوقي شغفه بالتقليد ومحاكاة المتقدّمين ، وذوبان شخصيته في شخصياتهم المتعددة، يتغاضى عن تصنّع البارودي. بل يدّعي أن البارودي في تقليده لا يتنكّر للتعبير عن ذاته وشخصيّته. وهذا ضَرْبٌ مستحيل من الظنّ، وحكم انطباعي يقترب من التعسّف.

ويثير العقّاد قضية نقديّة أخرى هي مسألة الوَحْدة في القصيدة. فقد رأى في قصائد شوقي نماذج مفكّكة نستطيع أن نقدّم أي بيت منها أو نؤخره دون أن تختل بها البنية أو تضطرب[٢١] .بينما القصيدة وَفْق تعريف كولردج لها كائن حي يستمد كلُّ عُضْوٍ منها حياته ووظيفته من سائر الأعضاء مثلما يستمد الكيان كله حياته من حياة أعضائه وأجزائه . ولكن العقّاد خلط ـ للأسف ـ بين الوحدة العضوية Organic Unity التي عناها كولردج بتعريفه والوحدة الموضوعية ـ نسبة إلى الموضوع ـ ففي كلامه على شعر ابن الرومي يقول: إن قصائده تقبل العناوين؛ لأن فيها وَحْدة موضوعية؛ فشعر ابن ا لرومي لا تستطيع أن تقدّم فيه بيتاً أو تؤخّر آخر دون أن تضطرب القصيدة، ويعروها الاختلال والنقص[٢٢] .

ومثل هذا يؤكد لنا أن العقاد لم يتمثل المحتوى الأساسي لفكرة الوحدة مثلما

أنه لم يستوعب، تماماً، فكرة أنّ الشعر تعبير عن الذات. فليس كونه تعبيراً عن الذات معناه أن قصيدة الشاعر تنعكس فيها بالضرورة ملامح قائلها أو أنها تمثّل صورة شخصية له. ولم تكن آراء المازني بعيدة عن آراء العقّاد أو مختلفة عنه إلاّ اختلافات يسيرة محدودة مما لا يؤبه له أو يقاس عليه.

وقد ظهر من النقّاد المتأثّرين بالتيار الرومانسي نقّاد أدنى مكانة ممن ذكرنا في العراق والحجاز والبحرين وفلسطين والأردن والمهجر. ولكن الفترة التي ازدهر فيها النقد والأدب الرومانسي عند العرب كانت ملأى بضروب التغيير الذي أصاب الفكر الإنساني مما استدعى وجود مناهج أخرى في النقد الأدبي كانت للعلوم الإنسانية اليد الطولى في بلورتها، وتحديد ما قامت عليه من أصول، وما آمنت به من مبادئ. وهذا هو الموضوع الذي يتناوله البحث في الفصل اللاحق.

هوامش الفصل الأول

١- جبرا ابراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢ ص ٧٦-٨٨ .

٢. يوجد ملخص لهذه المقدمة في كتاب ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط الأولى (١٩٦٧) ص ص ١٤٣ ـ ١٥٣ .

٣. فائق متى اسحق، مذاهب النقد ونظرياته ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بلا تاريخ ١٦/٢ .

٤. السابق ٢٣/٢ .

٥. ديتشس : السابق ص ص ١٧٠ ـ ١٧١ وانظر أيضاً: جيمس، سكوت، صناعة الأدب، ترجمة هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط١، ١٩٨٦ ص ص ١٩٠ ـ ١٩١ .

٦. ألن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠ ص ص ٩٨ ـ ١٠٦ .

٧. شيللي: دفاع عن الشعر ، ترجمة نظمي خليل، فصل في كتابه مهمة الناقد، المؤسسة العامة للأنباء والنشر، القاهرة، د.ت ص ص ٧٦ ـ ١٠١

٨. السابق نفسه.

٩. ديتشس ، السابق ص ١٨٢ .

١٠. جيمس، السابق ص ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦ .

١١. السابق، ، ص ٢١١ .

١٢. محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧ ص ٧٦

١٣. السابق، ص ٨٢.

١٤- السابق، ص ٨٣.

١٥. آرنولد، ماثيو. مقالات في النقد ، ترجمة جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٦ ص ٤

١٦. السابق ص ٧.

١٧. السابق ص ٨.

١٨. جيمس ، سكوت: السابق ص ٢٣٤.

١٩. ينظر ويمزات وكلينيث بروكس : النقد الأدبي ، تاريخ موجز، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، ط ٣ دمشق، ١٩٧٥ ص ص ٦٣٠- ٦٤٤. وينظر جيمس، سكوت، صناعة الأدب ، ص ٢٣٥.

٢٠. العقّاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٧ ص ١٥٥.

٢١. للاستزادة انظر : عيسى يوسف بلاطة، الرومانتيكية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٠.

٢٢ . ينظر أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار الأرقم، بيروت، ط٢ ، ١٩٩٧ ص ص ٨- ٩.

٢٣. ميخائيل نعيمة: الغربال،دار صادر ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٦٠.

٢٤. مندور: النقد والنقّاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، بلا تاريخ، ص ص ٣٦ . ٣٧ .

٢٥ . الغربال ، ص ٦٩.

٢٦. السابق، ص ٤٣.

٢٧. للاستزادة انظر عبد الدايم الشّوا: في الأدب المقارن، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٢.

٢٨. مندور : السابق ص ٦١.

٢٩. عبد الدايم الشوا: في الأدب المقارن، مرجع سابق ، ص ص ١٥ . ١١٠.

٣٠. ينظر : شوقي ضيف، مع العقّاد، دار المعارف، مصر، ط٢، د. ت، ص ص ٩٦ . ١٢٩.

٣١. العقّاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط٣ ص ١٣٠

٣٢. ابراهيم خليل: وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة، الرباط، ع ٤٩ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٨ ص ٨٧.

الفصل الثاني

تداخل العلوم الإنسانية والنقد الأدبي

تداخل العلوم الإنسانية
والنقد الأدبي

زاحمت العلوم الإنسانية النقد الأدبي في مهمّاته منذ وقت طويل . فالفلسفة فرضت على النقد شكله الأولي عند أفلاطون (٣٤٧ ق.م) وأرسطو (٣٢٢ ق.م) ولونجاينوس. فلم يكتف أرسطو بالحديث عن أن الحقيقة في الأدب المسرحي تختلف عن الحقيقة في الحياة والواقع . وإنما تطرق أيضاً إلى ما يعرف بالتطهير Catharsis وهو القول بأن مشاهدة الأعمال المسرحية تؤدي إلى تطهير نفسية المشاهد من العنف والجريمة والانحراف عن طريق إثارة مشاعر الاشفاق لديه والخوف من العقوبة التي تنزلها الآلهة في البطل التراجيدي . وإذا تأملنا رأي أرسطو هذا اكتشفنا أنه يضفي على النقد وظيفة المحلّل النفسي الذي يرشدنا إلى طريقة للتخلص من التوتر والقلق .

وفي نقد سانت بيف Beuve وهيبوليت تين Taine وكلاهما من ممثلي النقد الرومانسي مع الاختلاف في طريقة كلٌ منهما والتباين في منهجيهما، ما يؤكد اعتمادهما على التاريخ ،وفنّ السيرة Biography. فعندما يتوغل الناقد في استقصاء أخبار الأدباء دون أن يترك شاردة أو واردة إنما يعمل في الحقيقة عمل المؤرخ . وأشهر مؤلفات تين عنوانه تاريخ الأدب الانجليزي .. الذي عمد فيه إلى ردِ النتاج الأدبي لعوامل متصلة بالبيئة والجنس والزمان .

وفي جُلّ الأحوال، فإن هذا النوع من النقد شاع حتى أصبح نقداً مدرسياً أو كلاسيكياً يجب اتباعه لدى نقاد بداية القرن العشرين وهو نقد كما يلاحظ مزيج من الدراسة الاجتماعية والتاريخية والبيئية. ويمكننا أن نختصر القول في هذا الشأن فنحدد الدور الذي نهض به الأدب في نقد نفسه بأنه دَوْرٌ هامشي . وكان التأثير الأكبر في عملية النقد الأدبي من نصيب العلوم الإنسانية . ونودّ ـ هنا ـ تفصيل القول في علوم ثلاثة كان لها التأثير القوي في النقد الأدبي. أولها علم النفس ، ثم علم لاجتماع وعلم اللغة أو اللسان .

١ , علم النفس والأدب أو النقد النفسي Psycho - Criticism يراعي علم النفس ، في مواقفه من الأدب ، أموراً عدّة في مقدّمتها مراحل نمو الإنسان ، وتكوّن شخصيته ، وما يعترض هذا التكوين من تقدم وانحسار، أو كبت وانعتاق ، أو تفتح وانغلاق . وما يحيط بتلك الشخصية من مؤثرات مصادرها ، علاقة المبدع بأسرته ، وعلاقته بمحيطه الاجتماعي ، وعلاقاته العاطفية على وفق مراحل النمو من الطفولة مروراً بالمراهقة والشباب والاكتمال حتى الشيخوخة ويرتبط النقد النفسي بعالم التحليل النفسي سيجموند فرويد Freud (١٨٦٥ . ١٩٣٩) الذي يرى في العمل الأدبي موقعاً أثرياً ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض ، ولا بّد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه وأسراره . وفرويد هو الذي ابتكر مصطلح اللاوعي Consciousnessless. وتقوم فكرة اللاوعي عنده على أن المرء يبني واقعه بناءً على رغباته المكبوتة . ولهذا فإن كل تعبير سلوكاً كان أو خيالاً هو مجموعة معقدة من الرموز التي تحاول الكشف بطريقة غير مباشرة عما يتمنى هذا المرء فعله ، ولكن العرف الاحتماعي أو الأخلاقي يمنعانه من ذلك . واللاوعي عميق الجذور في حياة الإنسان العاطفية والجسدية التي يفترض إشباعها ، فيقف السلوك الاجتماعي أو التحريم حائلاً دون ذلك .

والأدب والفنون عامة ، في رأي فرويد شكل من أشكال التعبير عن هذه الرغبات المكبوتة وصورةٌ من صور التنفيس الشكلي عن اللاوعي المختزن . ويضيف فرويد موضحاً أن الأعمال الأدبية والفنية العظيمة تشكل أسلوباً يلجأ إليه اللاوعي للتعبير عن نفسه تعبيراً سامياً فيشعر الكاتب أوالشاعر أو الفنان بعد إنجازه للعمل الفني بالرضا والارتياح وأنه تخلص من مكبوته . ولهذا فإن دارس العمل الأدبي أو الفني لا مناص له من التنقيب في أخبار الكاتب أو الفنان وسيرته وتاريخه وعلاقاته ، وتطوره ، بحثاً عن أي إشارة يمكنها أن تلقي الضوء على المشكلات النفسية الكامنة في لا وعيه[١] .

ويحدد فرويد مجموعة من الآليات التي يلجأ إليها اللاوعي في التعبير عمّا

لدى المبدع من رغبات مكبوتة . ومن هذه الأليات التكثيف. وهو حذف أجزاء من مواد اللاوعي ، وخلط عناصر عدة بعضها ببعض ليؤلف منها وحَدة متكاملة تغني عن التفاصيل الكثيرة[٢] والإزاحة ، وهي إبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفياً . أو بعبارة أخرى إبدال الهدف بآخر لا تستهجنه الأعراف الأخلاقية السائدة. وأخيراً الرمز ، وهو تمثيل أو عرض المكبوت ، وغالباً ما يكون موضوعاً جنسياً ، من خلال موضوعات غير جنسية تشبه المكبوت أو توحي به . وعلى هذا فإن لكل عمل أدبي أو فني مظهرين : أحدهما خفي وثانيهما ظاهر . وعلى الناقد النفسي أن يستعين بكل الأدوات التي تمكنه من تحليل النص أو العمل الفني تحليلاً يصل به إلى معرفة المحتوى الخفي. وبهذه الطريقة درس فرويد بعض أعمال الفنان ليوناردو دافنشي. وتوصل إلى رأي قاطع في الفنان وهو أنه كان يعاني من الشذوذ الجنسي.

أما الكاتب الروسي الشهير فيودور دستويفسكي . مؤلف الإخوة كارامازوف . فقد توصل إلى رأي قاطع فيه ، وهوأنه كان مصاباً بالصرع، وأنه كان يعاني من نزوع شديد نحو الجريمة والرغبة القوية في إيذاء الذات[٣] ويؤثر عن فرويد تقسيمه النفس إلى ثلاثة أركان هي :

١ ـ الأنا Ego

٢ ـ الهو Id

٣ ـ الأنا الأعلى Super Ego

أما الركن الأول من النفس فهو مزيج من الوعي واللاوعي . وهو ذو صلة بالحياة الاجتماعية والأخلاقية . لذلك فهو يمثل نزوع الإنسان لإقامة طبيعية في محيطه الاجتماعي . أما الأنا الأعلى Super ego فيمثل النزوع المثالي عند الإنسان بعكس الهُوَ Id الذي يمثل الانحراف أو الرغبة في إشباع الشهوة. وهذان الركنان في صراع وتوتر دائمين ، وهما اللذان يسببان للفنان ما يمر فيه من قلق في حين أن الأنا يقوم بدور الوسيط بين الأنا الأعلى والهو[٤] .

وكان لمنهجية فرويد في تحليل الأدب ، سواءٌ في بحوثه النظرية وتطبيقاته

تأثير كبير في النقد الأدبي . من ذلك نشوء مدارس أدبية متأثرة بما ذكره عن اللاوعي والشعور الباطني ومن هذه المدارس : السرياليه Surrealism التي عنيت بالتعبير عن الأحلام والرؤى ، أي إطلاق سراح الإنسان الداخلي من هيمنة القيود العقلية والأخلاقية . وازدهر ما يعرف بفن السيرة نتيجة قيام الباحثين بتدوين سير الأدباء وتحليل شخصياتهم في ضوء نظريات فرويد . ونتج عن ذلك أن أصبح الاهتمام بحياة الأديب يفوق الاهتمام بدراسة آثاره . مما جعل بعض النقاد يثورون على هذا الاتجاه . كذلك فإن كتّاب المسرح والرواية بدأوا ينظرون إلى شخصياتهم في أثناء كتابتهم لها نظرة تراعي نتائج الأبحاث الفرويدية .وظهرت بسبب ذلك روايات كتبت تطبيقاً لنظريات التحليل النفسي مثل رواية السراب لنجيب محفوظ . ومثل رواية تيار الوعي Stream of Consciousness وأعيد النظر في كثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية في ضوء التحليل النفسي . ومن ذلك مسرحية هملت مثلاً التي توصل النقاد إلى رأى فيها مفاده أن هملت كان يعاني من عقدة أوديب ولذا تردد في القضاء على قاتل أبيه الذي تزوج من أمه ، واستولى على العرش .

ومهما يكن من أمر فإن الانسياق وراء التحليل النفسي دون ضوابط لا يخلو من مزالق . وإذا كان هذا التحليل سلاحاً من أسلحة النقد الأدبي الحديث فإن ما يجب توخيه هو الحذر عند اللجوء إليه لأن الإنسان ليس من السهل أن نوجزه في مجموعة من النوازع . لذا فإن بعض الذين بالغوا في تطبيقه من أمثال العقاد والنويهي وغيرهما حوّلوا دراسة الأدب إلى دراسة للغدد والجينات وتركوا الأدب نفسه على الهامش(٥) .

ولم يَسِرْ تلامذة فرويد على نهجه تماماً بل ذهب بعضهم إلى مخالفته صراحة . ففي سنة ١٩٠٨ ظهركتاب لتلميذه أوتو رانك Rank الذي تناول مسألة الإبداع الفني ، مؤكداً أن الفنان له نشاط معين وهو ليس بحالم ولا عصابي . ونشاطه هذا يبعد به عن أنّ يكون مريضاً مرضاً نفسياً مثلما ظن فرويد . فالمريض أو العصابي يؤثر العزلة باعتبارها تهرباً من مواجهة الواقع بينما نجد

الأديب والفنان كليهما يرغبان في الاندماج بمحيطهما الاجتماعي ، عن طريق النتاج الأدبي والفني، ساعيان - فوق ذلك - إلى إحراز النجاح والتفوق .

وكل ابداع أدبي أو فني - في رأي أوتو رانك - يصاحبه الجهد الذهني، وتصاحبه المعاناة ، والعصابي لا يستطيع ابتكار الأعمال الفنية الخالدة التي تحتاج إلى مثل هذا . وقد يكون الأديب أو الفنان ذا نزعة نرجسية أي : (حب الأنا) لأن الأعمال الفنية والأدبية تحقق له ولذاته المزيد من النجاح وتأكيد الذات الذي يتمثل في تسليط الأضواء عليه وإحراز الشهرة . ويذهب تلميذ آخر من تلاميذه ، وهو برجلر، إلى رأي مخالف ، فيؤكد أن الأديب لا يبدع إنتاجه الأدبي من أجل التعبير عن رغباته المكبوته وإنما للدفاع عن قيام هذه الرّغبات في نفسه دفاعاً غير واعٍ عن طريق الأثر الأدبي الذي يكتسب به استحسان القارئ. إلى ذلك يضيف أن الكاتب لا يعبّر في أدبه عن نفسه حسب ، أو عن رغباته فقط ، وإنما يعبّر بالأسلوب نفسه أيضاً عن رغبات الآخر . ولكنه لا يخالف رانك في أن الكاتب والشاعر كليهما مصابان بحب الأنا[٦] .

ومن بين الذين جدّدوا علم النفس الأدبي على قاعدة المغايرة والاختلاف كارل يونغ Jung وهو عالم الماني ذهب مذهباً جديداً في كلامه على اللاوعي . فهو عنده نوعان : فردي يتصل بالإنسان نفسه وجماعي ويتصل بالمجتمع . ومثلما يختزن الفرد في أناه الأعلى Super ego الكثير من الأشياء كذلك المجتمع يختزن في لا وعيه الجمعي الكثير من الأشياء التي تصبح عند إيقاظها وتحريكها واندفاعها وانطلاقها على ألسنة الأفراد أو أقلامهم جزءاً من التعبير عن وعي هذا المجتمع بذاته . والأدب والفن كلاهما - برأيه - يعبّران - إضافة إلى تعبيرهما عن اللاوعي الفردي - عن هذا اللّاوعي الجمعي .

ولتوضيح ذلك نشير إلى كلامه عن مسرحية فاوست للشاعر الألماني يوهان فولفكانك فون جوته Geothes فشخصية فاوست الذي هو اسم استعاره المؤلف من التراث الشعبي الألماني[٧] نموذج Figure يعيش في أعماق كل ألماني . ولهذا عندما يشاهد الجمهور الألماني هذه المسرحية سرعان ما تتردد في أخيلته أصداء الروح الألمانية التي استقرّ في وجدانها هذا الشخص بكل ما يوحي به من

معانٍ . أي أن هذا العمل الدرامي يوقظ لدى المشاهدين الألمان الروح البدائية القديمة التي كادوا ينسونها نتيجة انشغالاتهم اليومية المتكررة .

وهكذا فإن الصورة النموذجية للرجل الحكيم ، المنقذ ، المخلص ، التي تمثلها شخصية فاوست كانت نموذجاً رمزياً مستقراً في أعماق اللاوعي الألماني منذ فجر الحضارة. وقد جاء جيته ليوقظ بلمسة فنية بارعة هذا النموذج الرمزي ويبعثه حيّاً في النفوس.وهكذا فإن الشخصيات التي تشبه شخصية فاوست التي يلجأ إليها الشعراء والكتاب والمسرحيون تمثل ما يسميه كارل يونغ النماذج العليا Archetypes .(٨)

وفي بحثه نماذج الأدب Archetypes of Literature يوضح نورثروب فراي Frye أن نظرية يونغ في تطبيقاتها تشبه الدورة الإنسانية التي تتمثل في تعاقب الحلم واليقظة . وتطابق مطابقة واقعية دورة الزمن : الظلام والنور . ففي النهار يكون الإنسان فريسة الإحباط ، والضعف . وهكذا.. فإن الانتاج الفني يمثل تحرير العقول وإطلاقها من السُبات ، فيسمح للأساطير ، والشخصيات الأسطورية والخرافية والشعبية ذات المعاني الدفينة في أعماقنا بالظهور من جديد في أعمال المبدعين ، مُعبِّرة عنا بكل قوة. ولهذا فإن هذه النماذج تؤلف مادة لا غنى عنها للرموز والصور التي تعجُ بها الأعمال الأدبية الجديدة . فكأنها تعبّر عن رغائب مستترة لدى الجماعة التي ينحدر منها الشاعر ، أو الكاتب.(٩) وتبعاً لما سبق فإن كارل يونغ أخرج النقد النفسي من هُوّة البحث المرضي والعصابي إلى شيء آخر يُضْفي على الأدب والفن كليهما طابعه الجماعي الذي يتجاوز به المبدع دائرة الفرد إلى دائرة المجموع . وفي رأينا أن هذا يصحّ على بعض الأدب وليس عليه كله. ويجب علينا أن نتذكر دائماً بأن العمل الأدبي، والفنّي، من الصعب أن تعزى العبقرية فيهما إلى دافع غريزي ، واحد ، وإنما هو - على الأرجح - نتاج دوافع متعددة ، وخبرات متنوعة تختلف بأختلاف المبدع ، والعمل الإبداعي ، والظروف التي اكتنفت إبداعه .

ويعدّ نورثرب فراي Frye وريتشاردز I.A. Richards من أتباع النقد النفسي في العصر الحديث . الأول له كتاب تشريح النقد Anatomy of Criticism

والثاني له كتاب **مبادئ النقد الأدبي** Principles of Criticism الذي نقله إلى العربية نقلاً جيداً محمد مصطفى بدوي [١٠] . كذلك عرّب محمد عصفور كتاب فراي المذكور[١١] . ولد إيفور آرمسترونغ ريتشاردز Richards أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩٣) ولمع اسمه في أوساط النقد الأدبي بَعد أن عمل أستاذاً لمادة النقد في جامعة كمبردج. ويَعُدّه الباحثون في تاريخ الأدب مؤسساً للنقد الانجليزي الحديث . وبهذه الصفه أشار إليه ستانلي هايمان في كتابه **الرؤية المدججة** . The Armed Vision ومن كتبه المهمة في النقد الأدبي **أسس علم الجمال** الذي ألفه مع اثنين آخرين هما أوجدن Ogden وجيمس وود Wood وكتاب **معنى المعنى** The Meaning of meaning الذي ألفه بالاشتراك مع أوجدن . وهو بحث حول تأثير اللغة في الفكر. ومن أهم ما جاء فيه أن الألفاظ بمفردها لا تعني شيئاً على عكس ما كان الناس يعتقدون في الماضي . ويأتي كتابه **مبادئ النقد الأدبي** ليكون من أصعب الكتب التي وضعت في النقد وأهمها على الإطلاق .

والأفكار المهمّة والمفيدة في هذا الكتاب كثيرة ، ولكن الذي يهمّنا منها في هذا السياق ما كانت صلته بالنقد النفسي صلة وثيقة . فريتشاردز اهتم بنظرية التوصيل ، أي بناء الصلة او الجسر بين الكاتب أو الشاعر والمتلقي فرداً أو جماعة . وفي تفسيره لمسألة التوصيل يؤكد أن الاعتماد على الدوافع الشعورية الواعية في تفسير عملية التوصيل لا يكفي. ومتى أخذنا في اعتبارنا الدوافع اللاشعورية أو اللاواعية اتضحت لنا أهمية التوصيل ، وطبيعته في التوّ . وقد تجنب ريتشاردز ما وقع فيه السابقون من أقطاب التحليل النفسي للأدب بإشارته إلى حرص الفنان على تحقيق التوازن بين دوافعه هو ودوافع القارئ الممكنة أو المحتملة[١٢] . وبغير هذا التوازن يتعذّر التوصيل مثلما يتعذر التفاهم بين اثنين يتكلمان لغتين مختلفتين .

ويؤكد ريتشاردز أن المهمّ في عملية التوصيل هو قدرة المبدع على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بالتجربة التي يريد التعبير عنها . ويقظة الشعور هي التي تساعده على استعادة الحالة الشعورية للتعبير عنها بقوة أى أن الإنسان العادي لا يستطيع استعادة تجربته مع المحافظة على توازنه وهدوئه . أما الفنان

أو الأديب فإنهُ قادر على ذلك لما تتسم به شخصيته من توازن . ومن الأركان المهمة التي قام عليها نقده النفسي ما يعرف بموضوع الدوافع . فقد استعان باكتشافات علم النفس والتحليل النفسي بوجه خاص ليبين لنا مقدار تأثير الدوافع النفسية في تشكيل سلوك الإنسان ، وأنشطته المختلفة . وقد بين ريتشاردز أن الإنسان في جُلّ أطواره مجموعة من الدوافع التي يصارع بعضها بعضاً . وهذا الصراع هو الذي يجعل من أحد الناس شرّيراً إذا غلبت عليه دوافع الشر أو خيّراً إذا غلبت عليه دوافع الخير . وهذه الدوافع - في رأيه - معظمها لا شعوري. ومنها دوافع إقبال ومنها دوافع إدبار . أما قيمة الدافع فتتحدّد بناءً على حاجته الماسة إلى الاشباع . والشيء القيم في نظره هو الذي يلبي رغبة أحد الدوافع دون أن يؤدي إلى كبت دافع آخر . أما خطورة الدافع النفسي فتتبني على ما يسببه كبت ذلك الدافع من اضطراب في الدوافع الأخرى. ويؤدي قيام الإنسان بانتاج الأعمال الأدبية أو الفنية - في رأي ريتشاردز - إلى تنظيم الدوافع وإخراجها من الفوضى . وهذا هو الذي يجعل الكاتب، أو الشاعر ، راضياً عن أثره الأدبي . ويجعل القارئ الذي يستقبل هذا الانتاج يحس بشيء من اللذة والمتعة في قراءته له . فلذة التلقي نتيجة طبيعية لتحرير دوافع المتلقي المكبوتة وإطلاقها من القيود في ظل نظام فني يتصف بالحرية[١٢] .

وإذا كان فرويد وأوتو رانك وبيرجلر ويونغ وفراي قد اهتموا بالتحليل النفسي للأديب فإن ريتشاردز يلتفت إلى تحليل استجابة القارئ المتلقي للعمل الإبداعي . فعلى القارئ ألا يحاول قراءة القصيدة من أجل الحصول على اللذة التي تعقب القراءة. فهذا شيء طبيعي يحدث بعد كل قراءة ناجحة لأي عمل أدبي رفيع . والقارئ العادي غالباً ما يضطر - في أوضاعه اليومية - إلى كبت الكثير من دوافعه لأنه لا يستطيع إشباعها جميعاً دون أن تسيطر عليه الفوضى ويعتريه الاضطراب. ولكنه عندما يقرأ القصيدة تنشط لديه الدوافع التي كان يتحتم عليه كبتها في حياته اليومية. ويتحقق من خلال قراءته لها بعض التوازن والانتظام في دوافعه ومشاعره كما لو كانت تنقشع عن عينيه غشاوة الألفة التي غيبت عنه الكثير مما يحيط به ، وبوجوده. وتتدفق - نتيجة ذلك -

استجاباته طليقة، حرّة ، بعد أن كانت مسيَّرة في طريق ضيقة واحدة تفرضها الضرورة[١٤] .

ويعبّر ريتشاردز في غير موضع من كتابه عن أن علم النفس السلوكي خاصة قادرٌ بمرور الوقت على تقديم الإجابات الكثيرة عن الأسئلة الصعبة التي تثيرها فينا طبيعة الفن المعقّدة . وطبيعة الشعر ، وطبيعة تذوقنا لهذه التجارب الفنية والشعرية ، وطبيعة أحكامنا عليها بالاستحسان أو الاستهجان . وقد تراجع ريتشاردز عن هذه الحماسة لعلم النفس السلوكي. بَيدَ أن هذا لا ينفي صحّة الانطباع الذي أوضحه هاملتون Hamilton في كتابه الشعر والتأمل الرّوحي Poetry and Contenplation من أن الفكرة الرئيسة في كتاب مبادئ النقد الأدبي هي : «أن الوظيفة الجوهرية للفنون تتمثل في زيادة نشاط الجهاز العصبي الماديّ والعمل على سلامته» [١٥] .

وتضاءلت مع الزمن مكانة علم النفس السلوكي ، مما استدعى توجه التحليل النفسي نحو طرائق أخرى.فشارل مورون الفرنسي Mauron بدأ منذ العام (١٩٣٨) استخدام المنهج النفس لتفسير الرموز المبهمة الغامضة في قصائد مالارميه التي كان يُعتقد حتى زمنه أنها عصيّة على التأويل. واهتم في عمله هذا بتفسير الرموز بالطريقة التي لجأ إليها فرويد Freud لتأويل الأحلام واستنتج مورون من دراسته الأدبية تلك أن تأويل الرموز وفقاً لطريقة فرويد أفضل الطرق المؤدية إلى فهم العمل الأدبي[١٦] . وكان مورون قد ابتدع عام (١٩٤٨) مصطلح النقد النفسي Psycho - Criticism الذي طبقه على أعمال أدبية لخيرة الأدباء الفرنسين أمثال راسين وبودلير وموليير وفاليري وهيجو وآخرين .

وفي هذا النقد يتحرك الناقد ذهاباً وأيابا بين عدة مواقع ، موقع يتأمل منه الإستعارات التي تلازم الكاتب ، أو الشاعر ، وموقع يتأمل منه ما في الأعمال الأدبية من تشكيلات صورية أو شخوص Figures وموقع يتأمل منه النماذج الأسطورية التي ترمز ـ في معطيات سيرة الشاعر أو الكاتب لاستخلاص ما يساعد على التحقق من التأويلات الممكنة لكنها لا تأخذ أهميتها ومعناها إلا من خلال النصوص .

وقد تعاقب على التحليل النفسي نقاد آخرون منهم آن كلانسيه Clancier التي اهتمت بالشخصية اللاواعية وتحليل الترميز الشعري . وإيف غوهان Go-hin وسيرجي دوبرفسكي Doubrovsky اللذان ابتدعا مصطلح القراءة النفسية Psycho - Reading ومارسيل ماريني الذي عني بالنشاط التوصيلي وما ينشأ عنه من بحث في التناقضات التي تنشأ عن الأداء الإبلاغي . وهو جانب من العمل الإبداعي أهملته مدرسة فرويد ومن تبعوه باستثناء ريتشاردز. وتتميّز هذه الطريقة من طرق تحليل الأدب بتركيزها الشديد على المكبوت أو المسكوت عنه وليس على المضمر أي المضمن في المحتوى الخفي للأثر الأدبي . وظهر على هامش هذا التيارما يعرف بالتحليل النفسي الوجودي ، ويتمثل في كتاب سارتر معتوه الأسرة الذي خصصه لتقديم دراسة جديدة لفلوبير الكاتب الروائي(١٧) .

وحاول بعض البنيويين التوفيق بين التحليل النفسي والنقد البنيوي ومن هؤلاء من اخترع تعبير لاوعي النص عوضاً عن لا وعي الكاتب أو الشاعر. وأسطورة النص عوَضاً عن أسطورة الكاتب . وذلك للتوفيق بين «القراءة النفسية» ومقولة بارط Barthes موت المؤلف. وهذه القراءة تعتمد إقصاء الذات والاهتمام باللاوعي المكتوب . وممن نادى بذلك البنيوي الفرنسي جاك لاكان Jacques La-can الذي جعل من مقولة فرويد (اللاوعي) مجرد فكرة عامة ، أو مفردة ، وليس كلاماً يمكن أن يخضع لمزاج الفرد وخياره. وبما أن اللاوعي لا يوجد خارج الانسان فإن الذي يخشى من تعميم هذه الفكرة هو تحول اللاوعي إلى لا وعي القارئ عوضاً عن لاوعي الكاتب(١٨) .

وبدأت جوليا كرستيفا بعد صدور كتابها **من اجل ثورة للغة الشعرية** التوجه شيئاً فشيئاً نحو التحليل النفسي Psycho - Analysis وتجلى هذا في أعمالها **الشمس السوداء** و **حكايات غرام** و **قوى الرعب**. واهتمت هذه الكتب جميعاً بالربط بين التحليل السيميائي Semiotic Analysis أي الإشاري أو العلاماتي والتحليل النفسي . فثمة تعارض - أساساً - بين السيميائي والرمزي . لأن السيميائي من حيث مساهمته في تكوين النص مرتبط بممارسات الكاتب اللغوية التي تنتمي إلى الطفولة الأولى . ويشار إلى هذا الجانب اللغوي باعتبار أنه

أمومي أنثوي في حين أن الرمز يتعلق باللغة من حيث هي قانون يحتوي على فروع هي النحو والصرف والدلالة المعجمية وشكل الخطاب . وهو ينسب ـ مثلما هو الأمر عند لاكان ـ إلى الأبوي الذكوري . وتحاول جوليا كرستيفا قراءة النصوص الأدبية بأعتبارها مواجهة جدلية بين هذين النظامين غير المتجانسين . وهي بإعطائها الأهمية للنشاط الإشاري تعيد للشعر قدرته (النزوية) من النَزْوَة ، سواء من حيث ما فيه من موسيقى ، وتشظٍ للمعنى ، وعَمَل للدّوال غير طبيعي . وقد استعانت في قراءتها لهذه الأعمال بكتابات الباحثين في مجال علم النفس اللغوي ، أو علم اللغة النفسي Psycho - Linguistics متخذة من أعمال مالارميه وباتاي وجيمس جويس ميداناً للتطبيق.

ومن خلال نقدها التطبيقي يتضح لديها أن الذات القريبة من اللغة الإشارية (السيميائية) غالباً ما تمثل الأنوثة ، في حين أن تلك التي تقترب من لغة الرموز تمثل الذكورة . وبما أن كريستيفا ترفض مبدأ تأصيل الأدب طبقاً للجنس الذي ينتسب إليه الكاتب ذكراً كان أو أنثى فإنها دون تخطيط مسبق تنتهي إلى حقيقة أن دراسة الأدب وفقاً لمسألة الثنائية الجنسية نظرة فرويدية متعذرة في التطبيق.

ومهما يكن من أمر هذه التوجهات الجديدة التي شهدها التحليل النفسي للأدب فإن الذي لا جدال فيه ولا خلاف أن هذا العلم ظل محتفظاً طوال القرن العشرين بمكانة خاصة في عالم النقد الأدبي . ولكن هذا الحضور بدأ بالتراجع ابتداءً من منتصف القرن وظل يتراجع إلى أن كاد يخلي مكانه . وهو في ذلك شأنه شأن أي علمٍ آخر من علوم الإنسان خَدَم الأدب، وخدم بخدمته هذه نفسه فعلم النفس استفاد كثيراً من النصوص الشعرية والمسرحية . ووجدنا الكثير من المصطلحات التي ابتدعها فرويد وتلاميذه تقوم على أساس من التحليل الأدبي . مثل عقدة أوديب ، وعقدة الكترا ، والنرجسية واتخذت شخصيات الأدباء المعروفين والفنانين مادة اختبر فيها علماءُ النفس نظرياتهم التحليلة. أي أنهم وجدوا في الأدب مادة تيّسر عليهم تطبيق هاتيك النظريات تطبيقاً يقود إلى تأكيدها أو نفي صحتها . وفي الغالب والأعم والأرجح وجدوا في تلك الأعمال ما

يحتاجون إليه من دليل على صحة ما يقولون . وننتقل الآن من الكلام على علم النفس والأدب إلى شيء آخر هو علم الاجتماع والأدب .

٢- علم الاجتماع والأدب (النقد الاجتماعي) Socio - Criticism

إذا عدنا لما ذكر في الفصل السابق عن النقد النفسي وجدناه على مساس بالنقد الاجتماعي . فأقطاب التحليل النفسي ـ ابتداءً من فرويد Freud ومروراً بيونغ Jung وانتهاءً بالقراءة النفسية عند لاكان Lacan يراعون ما تتكشف عنه سيرة الكاتب أو الشاعر من إشارات مَرَدُّها المجتمع. وهي إشارات ذات أثر أو تأثير في إبداع الكاتب . وإذا أردنا الرجوع إلى الوراء بدا لنا أفلاطون أوّل ناقد يهتم بالناحية الاجتماعية باعتبارها معياراً لاستحسان الشعر. فقد طرد الشعراء من جمهوريته الفضلى لأنهم يفسدون الأخلاق ، أما الذين ينظمون الأشعار لتأجيج حماسة المحاربين فلهم التقدير كله ، وهذه نظرة اجتماعية للأدب .

وكانت مسألة العلاقة بين المجتمع والفن الشعري ، أو بين الأخلاق والأدب عند العرب والمسلمين من الأمور الثانوية التي لا تتخذ مقياساً في استحسان الشعر . فبالرغم من أن شعر حسان بن ثابت في الاسلام أقرب ما يكون إلى الناحية الاجتماعية الأخلاقية من شعره الجاهلي إلا أن علماء اللغة وجهابذة الأدب ظلوا يفضلون شعره الجاهلي على شعره الإسلامي[١٩] وظلت هذه النظرة هي النظرة المتحكمة في النقد الأدبي إلى عصور خلت .

وفي الحقبة التي تراجعت فيها الكلاسيكية ، وتقدم عليها الأدب الرومانسي ،تمّ الخلط بين النقد القائم على أساس نفسي والنقد القائم على أساس اجتماعي . فسانت بيف Beuve في تعقبه لسير الشعراء والأدباء والفنانين خلط بين الملاحظة النفسية والاجتماعية . ومعاصرُهُ هيبوليت تين Taine عزا العبقرية في الأدب إلى ثلاثة عوامل هي : البيئة والزمن والجنس : وليست هذه العوامل ببريئة من البعد الاجتماعي ، فبيئة أي كاتب أو شاعر هي مجتمعه . ويعد العام (١٨٠٠) من المفاصل الحاسمة في تاريخ النقد الاجتماعي ففيه ظهر كتاب باللغة الفرنسية عنوانه حَوْل الأدب لمدام دو ستايل De Staél (١٧٦٦ ـ ١٨١٧) أكدت

فيه أننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي ، وتذوقه تذوقاً حقيقياً في مَعْزِل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدّت إلى إبداعه وظهوره . وألقى بونالد Bo-nald محاضرة دعا فيها إلى ما دعت إليه . وأطلق عبارته الشهيرة : «الأدب تعبير عن المجتمع» ولا بد لنا في هذا الفصل من توضيح رأي مدام دو ستايل حول ما يعرف بالقراءة التعاقبية Diachronical للأدب .

فالأدب في رأيها يتغيّر بتغير المجتمع ، ويطرّد تطوره مع تزايد القدر الذي يحظى به المجتمع من الحريات الفردية والعامة . ودليلها على ذلك أن الأدب الفرنسي مثلاً . أكره في عصر ما قبل الثورة على الاتجاه نحو الهجاء والتعبير بمرارة فكأنّ أفق التاريخ كان أمامه مسدوداً ، خلافاً لما بعد الثورة ، فقد تغير هذا الأدب تغيراً كبيراً نتيجة التغيير الاجتماعي ، وزيادة نصيب الأفراد من الحرية الشخصية ، وبما أن الحرية الجديدة لم تكن فرنسية حسب، وإنما اتسعت لتكون أوروبية ، فقد شمل التغيير الأدب الأوروبي كله ، بما في ذلك الدراما الانجليزية ، والرواية الألمانية .

ومن هنا لا بد أن تتّحد في رأيها زاوية النظر التاريخية بزاوية النظر الاجتماعي لرؤية التطور الأدبي وتفسيره .

ونتيجة هذه الجهود المنصبّة على دراسة الأدب دراسة سوسيو/تاريخية ظهرت مصطلحات جديدة كمصطلح الأدب الثوري الذي يقف في مواجهة الأدب الرجعي المؤيد للعهد البائد[٢٠] .

وأسهمت آراء بونالد المنشورة في صحافة الأدب انتشاراً واسعاً في إيجاد ما يسمّى ظاهرة علم اجتماع الأدب . أو ما يعرف بالتأويل الاجتماعي للأدب . وتكاملت أركان هذا النوع من البحث بدراسة العوامل المؤثرة في النتاج الأدبي من توزيع للكتاب وطباعة وصحافة سيارة وَعُوملَ الأدب وفقاً لهذه الدراسة معاملة الباحث للظواهر ، والممارسات الاجتماعية[٢١] . وجاء كتاب هيبوليت تين Taine عن لافونتين وأمثاله الصادر عام ١٨٥٣ ليبرهن على صحة المزاعم التي تدعى أن الأدب يبني ، ويبتدع ، وينظم ما هو مبعثر ومبثوث في المجتمع[٢٢] .

أما الماركسية فلم تكتفِ بالقول السابق . وهو أن الأدب تعبير عن المجتمع . أو أنه يتأثر بالحياة الاجتماعية المتعثرة . فقد أضفت الماركسية على الأدب ، كغيره من أوجه النشاط الثقافي ، صفة تقربه من الإيديولوجيا التي هي أداة للتوجيه أو السيطرة على الجماهير. ولهذا فإن الأدب الذي هو تمثيل للبنى الفوقية في المجتمع هو ـ في نهاية المطاف ـ جزء من البنى الاقتصادية والاجتماعية. ومن المنظور الماركسي لا بدّ للأدب من أن يتغير إذا قامت الثورة وأطاحت بالبنى الأساسية للمجتمع ليصبح أدباً جديداً معبراً عن أحلام الطبقة ، أو الشرائح الاجتماعية الصاعدة . وفي ضوء ذلك أعاد الماركسيون النظر في أمرين اثنين أولهما هو : طبيعة الأدب . وثانيهما هو غاية الأدب .

أما عن طبيعية الأدب فقد رأى الماركسيون أنه انعكاس للواقع شاء ذلك الأديب أم لم يشأ، ونظرية الانعكاس هذه تبطل في نظرهم الكثير من المفهومات النقدية السائدة . فأحبطت فكرة الألهام التي نادى بها أفلاطون وأرسطو ونقاد الرومانسية وبعض الجماليين . علاوة على أن الزعم بأنَّ الأدب والفن تعبير عن الأحلام أو الرّغبات المكبوتة أصبح من الأقوال التي لا تصمد عندهم للنقاش .

أما غاية الأدب فهي عندهم مرتبطة بموقف الأديب من الصراع الذي يسود المجتمع، فإن كان المجتمع يشهد صراعاً طبقياً حدد هدف الأدب وغايته بنصرة إحدى الطبقتين أو التعبير عن إحداهما . وإذا كان المجتمع يشهد تحوّلاً تتقلد فيه الطبقة العمالية ـ مثلاً ـ مقاليد السلطة، فإنّ غاية الأدب في هذه الحال هي الدفاع عن مكاسب الطبقة الجديدة .

وقد شاع النقد الماركسي واقترن به علم جديد هو علم الجمال الماركسي، الذي تجاوز انتشاره منظومة الدول الشيوعية إلى البلاد التي تشهد توتراً اجتماعياً . وظهرت تسميات جديدة للنقد المتأثر بالماركسية. منها تعبير النقد الاجتماعي ، والنقد الإيديولوجي ، والنقد الواقعي ، والواقعية الجديدة ، واستخدم تعبير الالتزام وهو اللفظ الذي يوصف به الأدب الذي يسعى لتحقيق الغاية المنصوص عليها في النقد الماركسي .

وعلى ضوء هذا النقد أعيد النظر في كثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية ، القديمة ، وأعطيت النصوص الأدبية تفسيرات ،وتأويلات جديدة مثلما تم تقويمها وفقاً لمعايير جديدة[٢٣] .

ويرى بعض المهتمين بالأدب تراجع المكانة الفنية للأدب القائم على هذه الفكرة. وسبب ذلك أن الأدباء المقترنين بالمنظور الماركسي أخذوا يهتمون بالموضوعات والأفكار واهملوا الشكل الفني . وبدلاً من أن يعبر الأديب عن ذاته بحرية أصبح محصوراً في طريق ضيق تملؤها الحواجز والعوائق ، مما جعل نبض الأدباء في روسيا السوفيتية ـ سابقاً ـ يجهرون بعدائهم أو ـ على الأقل ـ تذمّرهم الواضح من الاتجاه الواقعي . ونعتوا بالمنشقين لهذا السبب . وبرزت الدعوة إلى إعادة النظر . فأظهر النقاد ضرباً من المرونة والليونة فيما أصبح معروفاً بذوبان الجليد . وشرع النقد الماركسي والأدب الماركسي على يدي إيليا أهرنبورغ يتحرران شيئاً فشيئاً من هيمنة الأراء النظرية لبعض النقاد من أمثال جدانوف .

وينسب إلى كل من جورج لوكاش Lukacs وغولدمان Goldmann أنهما جدّدا النقد الماركسي على قاعدة المغايرة والاختلاف[٢٤] . فقد مزج الأول منهما بين النظرة التاريخية للأدب والنظرة الاجتماعية في كتابه الذي لا يخلو عنوانه من دلالة على هذا المنحى . وهو كتاب الرواية التاريخية. فالسلوك الذي يتجلى لدى شخصيات الرواية التاريخية مثلاً يصعب فهمه بمعرفتنا للمؤلف وحده وإنما لا بدّ من معرفة السلوك الاجتماعي إلى جانب ذلك . وهذا يتطلب . بطبيعة الحال ـ دراسة الزمن التاريخي الذي يُصَوِّره . وعلى هذا فإن النزعة التاريخية في الأدب من المنظور الماركسي الجديد تختلف عنها عند غيره ، إذ هو يضفي عليها ويطبعها بالطابع الإجتماعي وَيُميِّز جورج لوكاش بين الأدب الواقعي وغير الواقعي على الأساس التالي :

ان الأدب الذي يحاكي الواقع ، ويصوّره ، إذا لم يتضمن منظوراً يدعو لتغييره، فهو أدب غير واقعي حتى وإن استند في كتابته إلى هذا الواقع . وعلى هذا فإن

الواقعية في العمل الأدبي لا تعود إلى صلة الأدب بالواقع الذي يصوّره وإنما إلى المنظور التاريخي والمستقبلي الذي يشتمل عليه هذا العمل[٢٥] .

وتفريقه بين الأدب الواقعي وغيره يشجعه على التفريق بين الطبيعية والواقعية من خلال المثال المزدوج لكل من إميل زولا وأنوريه دي بلزاك . فالذي نادى به جدانوف وأمثاله إنما هو الطبيعية التي تجعل الأدب حبيساً للواقع . وكاتبٌ مثل إميل زولا الذي عني بتمثيل الواقع كما هو بكل ما فيه من تفاصيل دقيقة وصغيرة في رأي لوكاش ليس واقعياً وإنما طبيعي . أما بلزاك Balzac فهو الكاتب الواقعي لأنه عني باطلاق القوى الكامنة في شخصياته أكثر ممّا عني بصدق التمثيل الحرفي للواقع . فجاءت شخصياته متوافقة مع القوة الصاعدة للبورجوازية التي طرحت نفسها بديلاً لطبقة النبلاء والإقطاع وعليه فإن الواقعية ـ عند لوكاش ـ ليست في دقة التصوير الحرفي للواقع وتفصيلاته وإنما في الطريقة التي يمسّ بها الأدب جوهر الإنسان ، والقوى الكامنة فيه الدافعة نحو التغيير . أي أن الواقعية في الأدب إنما هي علاقة هذا الأدب بجدلية التاريخ[٢٦] .

أما لوسيان غولدمان Goldmann فقد جَدَّد النظرة الماركسية للأدب عن طريق المزج بين البنيوية Structuralism التي شاعت في الدراسات الأنثروبولوجية عند كل من جان بياجيه وشتراوس ، والمادية والتاريخية لدى الماركسيين . وتأثر غولدمان بجورج لوكاش تأثراً كبيراً . فإذا كان لوكاش قد عبّر عن آرائه في كتاب الرواية التاريخية فإن غولدمان بدوره قد عبّر عن أرائه في غير كتاب أهمها على الاطلاق كتابه سوسيولوجيا الرواية. أي علم اجتماع الرواية[٢٧] . وفي جل ما كتبه يؤكد غولدمان على أن الأعمال الأدبية التي تكتب في حقبة من الزمن تسعى إلى تكوين بنية ذات دلالة . وهذه الدلالة تشير إلى رؤية الكتاب والفنانيين والمثقفين أو شريحة الإنتلجنسيا للعالم . والتوصل إلى فهم هذه الرؤية يحتاج إلى دراسة الأعمال الأدبية بأعتبارها وحدة شمولية كلية الطابع : Totality وبخلاف ذلك تبقى دراستنا للآثار الأدبية دراسة مجتزأة، تخفق في الاهتداء إلى حقيقة الدور الذي يؤديه الأدب والفن في الحياة .

والفارق بين غولدمان والبنيويين أن هؤلاء من أمثال شتراوس وبياجيه ورولان بارط يدرسون الأثر الفني (النص) من حيث هو بنية داخلية مستقلة عمّا عداها مثلما تدرس الكلمة الواحدة في علم الصرف من حيث بنيتها وهل هي اسم فاعل أو مفعول أو اسم مكان . أما عند غولدمان فهي بنية نسبية يتوقف اكتمالها على تحقيق الانسجام بينها وبين الأعمال الأدبية الأخرى . تماماً مثل سلوك الفرد لا يتضح خيرهُ من شره إلا من خلال وضعه في السياق الذي يتطلبه سلوك الأفراد، أو الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي ينضوي فيها ذلك الفرد . وعلى ذلك فإن دراسة الأعمال الإبداعية دون وضعها في السياق الاجتماعي نهجٌ مضلل لأنه لا يقودنا إلي اكتشاف الصفة الجماعية للآثار الأدبية والفنية في حقبة محددة ومكان معين . وقد طبق غولدمان أفكاره النقدية هذه على أعمال الكاتب القصصي الفرنسي فلوبير وأعمال باسكال وأخيراً أعمال المسرحي راسين Ra-cine مستنتجاً أن القرابة التي تجمع بعض الآثار الأدبية لعصر ما في وحدة كلية تفصحُ عن وجود رؤية مشتركة بين مبدعي هاتيك الآثار. ومن هنا فإن سوسيولوجيا الأدب أو علم الاجتماع الأدبي هو العلم الذي يُعْنى بتتبع الآثار الأدبية والمناخات الاجتماعية المؤثرة فيها بحيث تجعل منها نتاجاً لوعي جماعي ما والأكثر من ذلك أنه يؤثر في هذه الجماعة فيجعلها على نقيض جماعات أخرى[٢٨] . توضيحاً لذلك يمكننا أن نشير إلى مثال من قديم الأدب العربي . فالمناخ الاجتماعي الذي تكوّن فور سقوط الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية ، وما تميزت به من تسامح مع الأعراق المختلفة أدى إلى تمازج الأعاجم بالعرب وانصهارهم في مركب جديد كان له ردود فعل متباينة أفرز عدداً من الجماعات الأدبية التي انخرطت كل جماعة منها في منظومة تعبيرية جديدة تقدم من خلالها رؤيتها للحياة . فبرزت لدى مجموعة من شعراء الزهد والوعظ رؤية تعبر عن ضيقها بالحياة الجديدة ، فيما برزت رؤية أخرى على النقيض لدى جماعة من الشعراء الظراف الذين عرفوا تحت مسمّى المجان . فعبّرت مشاعرهذا الفريق عن إقبالهم على الحياة مقابل تعبير المجموعة الأولى عن الإدبار والازورار بما فيها من قيم وألوان جديدة .

وغولدمان يكشف في دراساته لباسكال وراسين وروسو عن وجود رؤية موحدة للعالم تميّزت على الدوام بأنها رؤية مأساوية سوداء . والحق أن بحث غولدمان فيما وراء النص للوصول إلى ما يعبّر عنه قاد إلى ما يعرف بالنقد التكويني .وهو الذي يسعى إلى الإجابة عن السؤال :كيف تكوّن الأثر الأدبي ؟

ولذلك يطلق على طريقة غولدمان الاجتماعية في دراسة الأدب اسم البنيوية التكوينية Genetic Structuralism لأنها مزيج من بنيوية الأنثروبولوجيين والتكوينية التي هي في الأصل منظور تاريخي . ولهذا نذكر بما يذهب إليه أحد السائرين على خطى غولدمان ، وهو قوله : «نحن لا نستطيع أن نحدد طبيعة الأدب في ذاته أو أن نتحدث عن جوهر ما للأدب بعيداً عن الأخذ بسياقه التاريخي.» (٢٩)

وعلى الرغم من تراجع النقد الاجتماعي ، وانحسار مكانته عما كانت عليه في منتصف القرن الماضي ، إلا أنه ما يزال يحتفظ ببعض أتباعه إلى الآن . وأكثر الذين يهتمون بالنقد لا يجدون أيسر من النقد الاجتماعي في التطبيق . واتخذت سوسيولوجيا الأدب شكلاً من أشكال البحث العلمي الذي له أصوله وأركانه وقواعده . وشمل البحث فيه سوسيولوجيا الكاتب والأديب. وسوسيولوجيا القارئ . وسوسيولوجيا وسائل الإعلام والنشر المقروءة وغير المقروءة . والبحث في قياس مدى تأثير الأدب في جمهوره.(٣٠)

وعلى ذلك كله لم يخل الأمر من توجيه بعض الانتقادات للنقد الاجتماعي . وأبرز ما يؤخذ عليه أن البحث في محيط الكاتب الاجتماعي والمحتوى الاجتماعي للعمل الأدبي قاد إلى إهمال العمل نفسه وتم التركيز على المجتمع أكثر من التركيز على الأدب . بل استخدم الأدب في هذا النقد وسيلة لدعم الاستنتاجات المتصلة بالمجتمع . وهي استنتاجات يتم استخلاصها من حقل آخر غير الحقل الأدبي . ومن المآخذ الأخرى التي أخذت على النقد الاجتماعي تأكيده بأن الأدب تعبير عن هموم طبقة الأديب فإن كان من البورجوازية الصغيرة ظهرت في أعماله هموم هذه الطبقة وهذا تصور للإبداع لا يراعي الاحتمالات

المختلفة التي تتيح لنا أن نتصور المبدع ثائراً أو متمرّداً على وضعه الطبقي. علاوة على أن التركيز على دور الدوافع الاجتماعية في انتاج الأدب أو الفن أهمل الجانب الفردي لدى الأديب . ويقف النقد الاجتماعي عاجزاً عن الاجابة عن سؤال : ما الذي يجعل كاتبين يعيشان ظروفاً متشابهة اجتماعياً وتشغلهما الآمال والآلام والمطامح ذاتها ومع ذلك يحرز أحدهما العبقرية والتفوق فيما يظل الآخر بعيداً عن مثل هذه المكانة ؟

والتحليل الاجتماعي لا يقيم وزناً للموهبة الفردية ، ولا للدوافع السيكولوجية ، ولا للقضايا الجمالية ، والذوقية. ونظرية الانعكاس نفسها تجرد الأدب من الهالة التي أحيط بها منذ القديم، وتقدم لنا تصوّراً ميكانيكياً لعملية الكتابة فتجعل منها انتاجاً كأي انتاج حرفي يتم في المصنع ويخضع لمتطلبات السوق .

علاوة على ما سبق ، فإن نتائج النقد الاجتماعي بما فيها إعادة النظر في التراث ، لا تعود بالفائدة على نظرية الأدب . وإنما تنحصر فوائدها في علوم أخرى كالسياسة والاجتماع والأخلاق وربما الفلسفة المادية التاريخية والمادية الجدلية . لذا نعود فنؤكد ما ذكرناه فيما سلف من حديث على النقد النفسي من حيث أن العمل الأدبي والفني من الصّعب أن تعزى فيه العبقرية إلى جانب واحد من جوانب الإنسان أو المجتمع .

٣- علم اللغة والأدب (النقد اللغوي):

يختلف علم اللغة عن علمي النفس والاجتماع من حيث طبيعة الصلة بينهما وبين الأدب . فصلة علم النفس أو علم الإجتماع بالأدب صلة غير مباشرة أما صلة علم اللغة بالأدب فهي صلة مباشرة ، لأن المادة المستخدمة في الأدب هي المفردات والجمل وما بينهما من علاقات نحوية وهذه هي اللغة . لذا لا يتوقع من اللغويين في القديم أو الحديث إلا أن يهتموا بالأدب .

ونجد عند أرسطو في كتابه الخطابة بعض الملاحظات التي تتصل بقواعد ترتيب الجملة ، واستخدام المجاز والاستعارة في التأثير على السامع[٣١] . وإذا شئنا النظرفيما كتبه لونجاينوس اليوناني Longinus الذي عاش في القرن

الثاني قبل الميلاد في كتابه عن السمو On the Sublime وجدناه يشير إلى المكانة التي تتمتع بها الألفاظ المنتقاة ، ونماذج من العبارات المحكمة ، وأشكال الكلام التي تجعل المعنى واضحاً عند السامع[٣٢] . أما كونتليان Quintilian الذي عاش في القرن الأول الميلادي فقد تطرق بوضوحٍ إلى بعض الجوانب اللغوية المؤثرة في الأدب . كالفصاحة ، ورشاقة الألفاظ ، وملاءمة اللفظ للمعنى . وذهب ـ زيادة على ذلك ـ إلى القول بأن النصوص الأدبية تتفاضل فيما بينها تبعاً لقدرة المبدع على التصرّف بمادة النص وهي الألفاظ[٣٣] .

وفي نقدنا العربي أهتم أوائل النقاد بتعقب أخطاء الشعراء سواءٌ في القافية أو في النحو أو في الاشتقاق أو في العروض من حيث ملاءمة القافية للوزن . والأمثلة على هذا كثيرة جداً نجدها متناثرة في كتاب الموشح للمرزباني (٣٨٤ هـ) وغيره[٣٤] . وإذا تقدمنا مع الزمن ألفينا عدداً من اللغويين يتخذون من الجانب اللغوي معياراً في اختيار الشعر ، وقد فضل اللغويون المفضليات التي اختارها الضّبّي (١٩٥ هـ) على الأصمعيات لقلة ما في هذه الأخيرة من الغريب. أي أن وفرة الألفاظ الغريبة في الشعر تجعل منه شعراً صالحاً للاحتجاج ، والتمثل به في المناسبات ، والتعرف منه على ألفاظ القبائل ولهجات العرب . وانقسم النقاد العرب إلى فريقين : فريق تعصّب للألفاظ وفريق تعصب للمعاني/ ويصور الجاحظ (٢٥٥ هـ) هذا التباين في المواقف في البيان والتبيين[٣٥] . عندما ينكر على من فضل المعاني هذا الرأي بقوله : «فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي[٣٦] » .مؤكداً أن المزيّة في الألفاظ وفي الصياغة الجيدة التي تجعل من المعنى غير الشريف شعراً جيداً .

وقد أثرت هذه المشكلة الخلافية في النقد العربي كثيراً . وشغلت النقاد على مر العصور . ومن تأثيرها أن البلاغيين نظروا إلى التعبير الأدبي نظرة تقوم على وجود محاسن للألفاظ وأخرى للمعاني . مما جعل البلاغة تميل ـ من حيث هي نقد لغوي ـ إلى الاتجاه في نقدها للشعر أو النثر وجهتين، إحداهما : وصفت بكلمة المعاني . والثانية وصفت بالبديع . أما البيان فهو مزيج من الوجهتين .

والنقد البلاغي ، في صميمه، نقد لغوي . يستعين بمباحث النحو عندما يكون الأمر خاصاً بالمعنى. ويستعين بالمعجم عندما يكون الأمر خاصاً بالبيان أو البديع . فمعرفة الدلالات المجازية للألفاظ ، والعدول بها عن أصلِ الوضع ، ومعرفة العلائق بين أركان التشبيه أو بين المستعار والمستعار له إنما هو في الحقيقة ضرب من ضروب التأمل المعجمي ، أو الدلالي . كذلك عندما يشار إلى الترادف ، أو التضاد ، أو التجانس أو المقابلة ، وما شابه ذلك وشاكله ، إنما هو بحث في جماليات الألفاظ وتأثيرها في الأسلوب .

على أن مباحث إعجاز القرآن التي اختلطت فيها مناحي النظر أدت إلى ما يعرف باستعراض الأسلوب القرآني عند الباقلاني (٣٣٨ . ٤٠٣ هـ) والنظم عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) الذي فاق من سبقوه في تناول مشكلة اللفظ والمعنى . فذهب إلى أن من الخطأ عزو الاعجاز في القرآن الكريم ، والبيان في أي فن من فنون القول ، لبُعد واحدٍ من أبعاد الكلام . فالإعجاز أو التميز ينبع من شيء آخر تلتقي فيه مثل هاتيك الأبعاد وهو النظم[٣٦] الذي هو مزيج من تأثير اللفظ في المعنى وتأثير المعنى في اللفظ وكلاهما لا يوجد في مَعزِل عن الآخر ، إذ الألفاظ هي أوعية المعاني . والعلاقات النحوية هي التي تضفي على اللفظ دلالاته ووظيفته في التركيب . ولا يتحقق المعنى إلا إذا وضعت الألفاظ في الوضع الذي توجبه قواعد النحو، وعلى هذا يكون عبد القاهر قد جعل من كلمة النظم . من حيث هي اصطلاح . كلمة مقاربة الدلالة لكلمة الأسلوب Style بل هي اكثر عموما وشمولاً من الأسلوب [٣٧] وهي كلمة ذكرها الباقلاني في كلامه على إعجاز القرآن غيرمرة [٣٧] .

وتأثر حزم القرطاجني (٦٨٤ هـ) في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء بالنقد اللغوي تأثراً كبيراً . فهو يرى في البلاغة أشرف علوم اللسان ، وانبل معارف الإنسان . ومن لا يمتلك ناصية البلاغة وعلم البيان لا يستطيع الوقوف على إعجاز القرآن ، ولا على ما في الشعر من وجوه الاتقان والإحسان . وإلى حازم يرجع الفضل في تعميق المباحث المتصلة بقواعد الربط في العمل الأدبي أو ما يسمى بقواعد الفصل والوصل ، فنجد تحليله لقصيدة المتنبي :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلبُ
وأعجب من ذا الهجر والوَصْلُ أعْجَبُ

تحليلاً يقترب فيه اقتراباً شديداً مما يعرف اليوم بالتماسك النَّصي : Co-hesion والاقتران Coherence مشيراً في تحليله إلى انسجام النص بقوله: فأطرد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد ، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه ، وإلى ما هو منه بسبب ، ويجمعه وإياه غرض . فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ، ومفصّلاً أحسن تفصيل،وموضوعاً بعضه من بعضٍ أحسن وضع» (٣٨) .

وقد رانت على مباحث البلاغة ـ فيما بعد ـ ظاهرة التقسيم الفرعي إلى أبواب . وتنافس البلاغيون في زيادة عددها مثلما تنافسوا في حشو تلك الأبواب بالأمثلة والمصطلحات البلاغية التي افقرت الدّرس البلاغي إلى ما هو محتاج إليه من الذوق والاعتناء بجماليات البيان . أما في النقد الأوروبي فقد اتسع نطاق الاعتماد على البحث البلاغي واللغوي . وتطرق غير قليل من النقاد إلى مسائل في الاستعارة Metaphor وشبه درايدن Dryden الاستعارة بثوب المعنى . ونجد حديثاً في النقد الكلاسيكي عن أنّ لكل نوْعٍ أدبي أسلوباً يختلف فيه عن الأنواع الأخرى. وأن لكل عصر أسلوباً أيضاً . ولكن الرومانسيين قدموا في نقدهم ـ مثلما مرّ بنا من قبل ـ فهماً جديداً لمكانة المعجم في تذوق الشعر إذ جعلوا من التفريق بين كلمة شعرية وأخرى نثرية فرية يجب أن تدحض . وعنوا بالتأثير الذي ينشأ عن تخيّر الشاعر والكاتب لألفاظٍ وتعبيرات معينة تضفي السلاسة والنعومة على الصور الشعرية ، وترسل في القصيدة نوعاً من التناغم الرشيق .

وعنى نقاد مدرسة التحليل النفسي بتحليل الألفاظ ودلالاتها المرتبطة باللاوعي . ونظر بعضهم إلى الأساطير باعتبارها إشارات تومئ بأسلوب غير مباشر إلى الدوافع النفسية الدفينة عند الشاعر والكاتب .وعني ريتشاردز مثلما مرّ من قبل بالوظيفة الإشارية والتعبيرية للكلمات . وصنف كتاباً بعنوان معنى المعنى مع شريكه في التأليف أوجدن Ogden تحدثا فيه عن صلة اللغة وعلم

الدلالات Semantics بالتذوق النقدي والجمالي للأثر الأدبي . وهذا يسلمنا في الواقع إلى الكلام عن بعض مدارس النقد الحديث التي خرجت من المعطف اللغوي . ولكن قبل ذلك لا بد من الإلمام بشيء من الإيجاز بنوع آخر من النقد يشكل جسراً بين تيارات النقد القديم والنقد الحديث وهو النقد الجديد أو ما يعرف بالنقد النصّي أو التحليلي .

٤ - النقد الجديد New Criticism وبدايات النقد النصّي

ظهر مصطلح النقد الجديد New Criticism لأول مرة عام ١٩١١ ، عندما اطلق جون سبنجارن على كتابه النقدي الصادر ذلك العام عنوان The New Criticism . واستعمل جون كرو رانسوم Ransom هذا التعبير عنواناً لكتابه الصادر في العام ١٩٤١ . وما بين التاريخين أطلقت على هذه الحركة النقدية أسماء عدة . منها النقد التحليلي ، والنقد الشكلي . والنقد التشريحي . وأطلق على أعلام هذه الحركة اسم النقاد الجدد . ومن هؤلاء ، إضافة لمن ذكرنا ، كلينث بروكس Brooks وألن تيت Tate وبلاكمور Blackmur وبيرك Burke وروبرت بن ورن Ropert Pen Warren ووليم إمبسون Empson وديفيد ديتشس Daiches وكارل ومزات Wimsatt وستيفن سبندر Spender وإدموند ولسون Wilson .

والذي يجمع هذا العدد الكبير من النقاد انهم جميعاً رفضوا تدخل العلوم الإنسانية من تاريخية واجتماعية ونفسية وفلسفية في دراسة الأدب. وذلك أن هذه العلوم جميعاً تهتم بما يقوله العمل الأدبي،وهم يريدون الاهتمام بالطريقة التي يقول فيها العمل الأدبي نفسه ، أي بالشكل والأسلوب . أما المعنى أو المحتوى فهو عندهم غير محدد وعلينا أن نرجئ البحث فيه مؤكدين أن الألفاظ تستخدم في الأدب استخداماً مختلفاً عن استخدامها في العلوم . فهي في العلوم ذات دلالات محدّدة ، أما في الأدب فإن لها إيحاءاتها التي تخرج بها من حدود القاموس . وفي الأدب لها معنى ظاهر وآخر خفي ونحن نقرأ العمل فنفهم منه أكثر مما يدل عليه ظاهرهُ . والألفاظ في القصيدة تختلف عنها في لغة العلم من حيث أن لها قدرة غير محدودة على الايحاء . والمعرفة التي يقدمها لنا العلم

تستحق أن تدرس في الإطار الذي ترتضيه علوم الإنسان ، بيد أن المعرفة في الفن ومنه الشعرمعرفة حسية جمالية لا يتم التصريح بها من خلال الألفاظ فحسب ، وإنما من الطريقة التي تتبع في بناء العمل الشعري .لذا يرفض النقاد الجدد التقسيم التقليدي للعمل الشعري إلى شكل ومضمون . فالقصيدة عند سوزان لانغر Langer أكثر من أن تحصر في هذين الأمرين. فهي أصواتٌ ، وأنغامٌ ، وإيحاءات ، وصُورٌ ، وتداعٍ للمعاني . وثمة تأثير متبادل بين هذه العناصر. ولذلك يخطئ من يظن أن بالإمكان التفريق بين الشكل والمحتوى في القصيدة(٣٩) .

ومهمّة الناقد . إذاً . هي أن يتفحّص كلاً من بناء القصيدة ونسيجها اللفظي ، أما إذا أهمل هذا النسيج ، فإنه يكون قد نظرإلى القصيدة نظرته إلى النثر . فلو أن ناقداً مثلاً اهتم بموضوع القصيدة ومعانيها فحسب دون أن يتغلل في نسيجها المؤلف من الخصائص اللفظية والصوتية والصور وما في ذلك كله من تفاعل ضمني يبعث الحياة في النص ، كان حكمه عليها وعلى تذوقه لها بعيدين عن الدقة بُعداً شديداً .

وقد رد النقاد الجدد على ريتشاردز الذي عني بالتوصيل . فهم يرون أن هذه النظرة للشعرنظرة تعليمية ، إذ تقوم على افتراض أن للشعر غاية خارج ذاته . ودراسة الشعر عن طريق نثره ، وشرح معانيه ، طريقة لاتناسب في رأي رانسوم Ransom إلا طلبة المدارس الثانوية . أما الدراسات النقدية التي تعتمد على التاريخ أو الأخلاق أو علم الاجتماع، فهي طرائق تجعل من العمل الأدبي قطعة أثرية لا يُسلّط الضوء إلا على جانب واحدٍ من جوانبها الكثيرة(٤٠) .

والحق أن دراسة النص الأدبي من حيث الشكل الفني حسب ليس بالشيء الجديد ، فقد عرفنا فيما عرفنا من النقد القديم وقوف أرسطو في كتابه فن الشعر إزاء شكل المأساة ، وحبكة المسرحية ، وما ينبغي أن تمتاز به من وحدة في الحدث والزمان والمكان . وعرفنا أيضاً مبلغ تأكيد الرومانسين على الشكل بأعتباره مقياس الجودة في الشعر وتفضيل كل من شليجل Schelgel وكولردج Coleridge للشكل العضوي Organic Form على الشكل الآلي Mechanic form

لكن النقد الجديد أضفى على فكرة الشكل مفهوماً يجعل منه الغاية بدلاً من الوسيلة مثلما كان الأمر في السابق . فالشكل عندهم هو المحتوى متحققاً بعبارة مارك شورر الشهيرة. وعناصر الشكل لديهم تقوم على الأركان التالية :

١ - تفوق اللغة الأدبية على لغة العلم ، واللغة الحياتية ، والمؤسساتية، لأنها تتسم دوماً بالمجازية والاستعارية والغموض والتجسيد والحيوية ، بينما تتسم لغة العلم بكونها رموزاً مجردة ، ميتة ، تقدم المعرفة تقديماً مباشراً ، بطريقة فجة، ساذجة .

٢ - تعتمد لغة الأدب على التفاعل والايحاء وهو شيء لا يتفق ولغة العلم الذي يقوم على وضوح المعاني . وهذا يجعلها غير قابلة للتحليل والتفسير والتأويل كلغة الأدب .

٣ - يؤمن النقاد الجدد بتعدد مستويات المعنى . فليس ثمة قصد يرمي إليه الشاعر أو الكاتب يمكن أن يُفرض على القارئ أو أن يُعد مرجعاً للصواب تقاس به تأويلات الناقد . وربما كان هذا الجانب الذي ركز عليه النقاد الجدد من الأمور التي أدت إلى ظهور ما يسمى بنظرية الاستقبال في أيامنا هذه Theory of Responsibility .

٤ - ليس الهدف من القراءة النقدية استخراج المحتوى أو الكشف عن المعنى ، وإنما الغاية التي يرمي إليها ويسعى نحوها هي في رأى رانسوم Ransom في دراسته لقصيدة اليوت Eliot الأرض اليباب The Waste Land الكشف عما في القصيدة من آليات تؤدي إلى ما يحققه فيها الشاعر من بنية فنية ذات أسلوب يطغى أثره علي غيره من عناصر بما في ذلك المحتوى . لذلك نجدهم يشيرون إلى البنية والصياغة الغنائية والمفارقة Paradox والتوازي والتراسل الدلالي .

٥ - السياق الداخلي للنص الأدبي هو السياق الذي يُعْنى به النقد الجديد وليس يُعنى بأى سياق آخر. وفي ضوء ذلك يجري تفكيك الرموز والكشف عنها وعن دلالاتها ودراسة العلاقة الكامنة بينها وبين محتوى القصيدة مما يسبب للقارئ لذة في اكتشاف قدرته على إنتاج الدلالة الأدبية للنص .

٦ - يربط بعض النقاد الجدد ومنهم بروكس Brooks بين القصيدة من حيث هي وحدة نصّية متكاملة والدراما التي هي نوع أدبي آخر . فالقصيدة في رأيه لا يسوغ اختزالها بكلمتي : الشكل والمضمون . وإنما هي بنية درامية تقوم أساساً على الاستعارة والمجاز وتتسم بالمفارقة. ومن ثمّ فإن أجزاءها تتفاعل بطريقة عضوية لتشكيل القصيدة.

والقصيدة الغنائية تعتمد الاستعارة التي تتصف بدورها بالغموض مما ينشأ عنه توتر ينتظم أجزاءها ويشدها بعضاً إلى بعض . وهذا التوتر يغدو في نهاية المطاف المحور الذي يحفظ توازنها الداخلي.

٧ - ويؤمن النقاد الجدد بعدم التمركز حول ذات الشاعر فهم يشيرون إلى شخصية المتكلم Speeker عوضاً عن الشاعر في القصيدة . والمعروف أن لإليوت Eliot نظرية خاصة بأصوات الشعر الثلاثة . فهو إما أن يكون صوت الشاعر أو صوت شخص آخر يطلق عليه (المتكلم) أو صوت الجماعة وهذا لا يكون إلا في الشعر الدرامي .

وصفوة القول أن هاجس النقاد الجدد هو التركيز على : كيف ينقل الأدب معناه وليس ما الذي عناه . وقد نجح النقد الجديد نجاحاً كبيراً في الحقبة التي فصلت بين الحربين العالميتين بل تجاوزها بقليل من خلال الدراسات التطبيقية التي اجتذبت أنظار الطلبة . ومن خلال الندوات والمؤتمرات التي عقدت حول الأدب وقضايا الإبداع والشعر.[٤١] . ووصل تأثير هذا النقد إلى النقد الأدبي العربي . وشاع أثره في الدوريات مثل «شعر» و«الأداب» ومجلات أخرى . ومن النقاد الذين تأثروا تأثراً كبيراً به جبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس ويوسف الخال وخالدة سعيد وأدونيس وغالي شكري وآخرون .

ومما يؤخذ على النقد الجديد تجاهله التام للسياق التاريخي ، والعوامل المؤثرة في الشكل الأدبي شعره ونثره . وعدم عنايته بالمؤلف وإخفاقه في تعميم أفكاره على أنواع أدبية مغايرة للشعر الغنائي كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة . واخطر ما وُجّه للنقد الجديد من عيوب أنه نقد انتقائي، بمعنى أن الناقد لا يتناول من الأعمال الأدبية إلا ما يصلح لتطبيق أفكاره [٤٢] .

هوامش الفصل الثاني

١ ـ الرويلي ، والبازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢، سنة ٢٠٠٠ ص ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦ .

٢ ـ مارسيل ماريني : النقد التحليلي النفسي ، فصل من كتاب مناهج النقد الادبي، ترجمة رضوان ظاظا ، المجلس الأعلى للفنون ،الكويت ، ط١ ،١٩٩٧ .

٣ ـ فرويد : التحليل النفسي والفن ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٢، ١٩٧٩ .

٤ ـ حسام الخطيب ، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٣ ، ٨١.

٥ ـ محمود السمرة : في النقد الأدبي ، الدار المتحدة للنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ ص ص ٨٥ ـ ٩٥ .

٦ ـ السابق نفسه ص ص ٨٩ ـ ٩٢ .

٧ ـ شخصية ألمانية يظن أن الاسم الحقيقي له هو هلمشتتر . وقد ولد عام ١٤٨٠ عرف بجولاته التي كان الهدف منها معالجة المرضى وكتابة الوصفات الطبية وقيل فيه الكثير وأنه كان متصلاً بالشيطان ، وأصبح رمزاً للبحث عن المعرفة بأي ثمن . انظر : عدنان الرشيد ، التأثير العربي في أدب كوته، كتاب الرياض ، ١٩٩٥ ص ٢٢ .

٨ ـ محمد شاهين ، الأدب والأسطورة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٦ ص ٢٣ .

٩ ـ السابق نفسه ص ص ٢٥ ـ ٢٦

١٠ ـ صدر عن المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة بلا تاريخ .

١١ ـ صدر عن عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، عمّان ، ١٩٩١ .

١٢ ـ ينظر ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، ص ١٧ .

١٣ ـ السابق نفسه ص ٢٥ .

١٤ ـ السابق ص ٢٦ .

١٥ ـ . Cambridge , lst ed , 1974 , p. 14 .

١٦ ـ مارسيل ماريني ، السابق ص ٩٧ .وينظر : نهاد التكرلي ، اتجاهات النقد الأدبي ، بغداد ، ١٩٧٩ ص ٤٠ .

١٧ ـ السابق نفسه ، ص ١٠٩ .

١٨ ـ الساق نفسه ، ص ١١٠ .

١٩ ـ الأصمعي : فحولة الشعراء ، تحقيق توزي ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ١٩٧١ ص ٤٢ .

٢٠ ـ باربير بِسّ: النقد الاجتماعي ، فصل من كتب مناهج النقد الأدبي ، أنظر الحاشية، رقم (٢) ص ص ١٧٦ ـ ١٧٨ .

٢١ ـ السابق ص ١٨٠ .

٢٢ ـ السابق ص ١٨٢ .

٢٣ ـ ينظر في هذا الموضوع : الأدب والفن في ضوء الواقعية ، لجون فريڤل ، ترجمة محمد مفيد الشوباشي ، وكتاب جورج طومسون : الماركسية والشعر ، وكتاب عز الدين اسماعيل : الشعر في إطار العصر الثوري .

٢٤ ـ ينظر: مناهج النقد الأدبي ، مرجع سابق ص ١٨٢ .

٢٥ ـ جان لوي كابانس : النقد الأدبي والعلوم الانسانية ، ترجمة فهد العكام ، دار الفكر ، دمشق ،ط١ ، ١٩٨٢ ص ٧٦ .

٢٦ ـ السابق ص ص ٧٦ ـ ٧٧ .

٢٧ ـ ينظر : غولدمان وتحليل الأدب ، مجلة أفكار ، وزارة الثقافة ، عمان، ٧٩ (١٩٨٥) ص ص ٣٦ ـ ٤٤ .

٢٨ ـ جان لوي ، السابق ، ص ص ٧٩ ـ ٨٠ .

٢٩ ـ السابق نفسه ص ٨٥ وانظر الفصل ٢ من كتاب : مقالات ضد البنيوية ص ص ١٩ ـ ٥٤ .

٣٠ ـ سيد ياسين : التحليل الاجتماعي للأدب ، دار التنوير ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ ص ص ٨٩ ـ ١٣٠ وانظر ايضاً : روبير اسكاربيت : سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال عرموني ، دار عويدات، بيروت ، ط٢، ١٩٨٣.

٣١ ـ أرسطو ، الخطابة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٠ ص ١٩٦ .

٣٢ ـ ينظر ديفيد ديتش : مناهج النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، ١٩٦٧ ص ٨٢ .

٣٣ ـ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٢ ص ٢٥٦ .

٣٤ ـ ينظر كتاب المختار من الموشح لأحلام الزعيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١، ١٩٩٢.

٣٥ ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ٤٢/١ .

٣٦ ـ السابق نفسه ٤٣/١ .

٣٧ ـ البقلاني: إعجاز القرآن ، تحقيق سيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر، ط٣، ١٩٧١ ص ٢٠٩ و ٢١٦ و ص ٢٨٦ . وينظر أيضاً إبراهيم خليل ، الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ص ١٧ ـ ٥٣ .

٣٨ ـ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تحقيق الحبيب بلخوجة تونس ، ١٩٦٨ ، ص ٢٩٩ .

٣٩ ـ محمود السمرة : النقد الأدبي والابداع في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ص ١٢٣ ـ ١٢٨ .

٤٠ـ السابق نفسه ص ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

٤١ ـ الرويلي والبازعي ، ص ص ٢٠٥ ـ ٢١٠ .

٤٢ ـ السابق نفسه ص ٢١١ .

الفصل الثالث

الألسنيَّة
وتيارات النقد الحديث

الألسنيَّة وتيارات النقد الحديث

لا شك في أن ما قدّمناه من أفكار محدودة حول النقد الجديد New Criticism لا يفيه حقه من البحث . فهذا النقد في الواقع ، بتركيزه الشديد على الشكل دون المحتوى ، واتخاذ النص محوراً للدّرس النقدي، عوضاً عن الاهتمام بأشياء أخرى مثل : حياة الكاتب أو الظروف الاجتماعية المحيطة به ، وبيئته ، أو الدوافع السيكولوجية التي أدت إلى ظهور هذا العمل الأدبي ، أو ذاك ، مهّد لظهور عدد من التيارات النقدية الجديدة في القرن العشرين . واكثر هذه التيارات جاء نتيجة البحث في أحد أمرين اثنين ، هما : نظرية السلالات الأدبية Ethnolgy of Literature التي يعزى الفضل في اختراعها للشكليين الروس Russian Formalistes وما كتبوه حول بنية الحكاية الشعبية[1] .

والأمر الثاني ما جاء به علم اللسان الحديث Modern Linguistics من مباحث في النظام اللغوي ووظيفة الإشارة Sign أو العلامة . وظهور تيارات نقدية سعت إلى الكشف عن القوانين الداخلية للأدب ، تلك القوانين التي تجعل من البحث في الأدب بحثاً في أدبية النص ، وبما أن اللسانيات تضم فروعاً متعددة منها : السيمياء أو علم الإشارة Semiology وعلم الدلالات Semantics وعلم النّحو أو النظم أو التراكيب Syntaxe والتداولية Pragmatic فقد أدى الاختلاف في غايات هذه الفروع وأهدافها ومجالات بحثها الى تنوع كبير في طرائق النظر لأدبية الأدب وشعرية النصوص مما زاد في تنوع التيارات النقدية وتعددها . ولكننا قبل ان نفصّل القول في هذه التيارات علينا أن نشير باختصار لعلمين من أعلام اللسانيات الجديدة كان لهما الفضل الكبير في تشكيل النقد الألسني وهما : فردناند دو سوسيرFerdinand de Saussure ورومان ياكبسون Roman Jakobson .

ومن أهم ما جاء عند سوسير قوله : إن اللغة نظام System من الإشارات او العلامات العشوائية التي يستخدمها الناس طبقاً لقواعد معينة تجعل لكل إشارة منها معنىً . ومن طبيعة النظام اللغوي إحالة اللامحدود . وهو هنا المعاني . إلى

المحدود وهو هنا العلامات أي الألفاظ . وهذا النظام - من ناحية ثانية - ذو طبيعة مزدوجة فليست الإشارة أو العلامة صوتاً مسموعاً وحسب بل هي علامة خطية مرسومة ترمز لتلك الإشارة . والنظام اللغوي أيضاً نظام ذو طبيعة مجردة هي اللغة ، وأخرى متحققة وهي الكلام ، وقد تصوّر سوسير أن الاتصالات بين الناس تتم وفقاً لنظام شامل هو السميولوجيا أو علم الإشارة الذي لا يعدو أن يكون علم اللغة العام فرعاً من فروعه المتعددة .

واستناداً إلى هذه الأفكار ذهب سوسير إلى القول بأن دراسة اللغة من حيث هي وسيلة اتصال يجب أن تكون دراسة وصفية Synchromical وليست تعاقبية Diachronical . وأراء سوسير هذه شاعت بعيد وفاته (١٩١٣) وظهور كتابه «دروس في الألسنية العامة» الذي أشرف على جمع مادته وتحريره وطبعه ونشره تلميذه عالم اللغة الفرنسي تشارلز بالي Bally . وقد اشتقت «البنيوية» أحد تيارات النقد من الفكر اللساني لسوسير بحيث شاعت في الدراسة اللغوية كلمة بنية Structure في وصف اللغة عوضاً عن الكلمة التي استعملها وهي النظام System والبنيوية اللغوية تتدرج في دراسة اللغة من الوحدة الصغرى وهي - هنا - الصوت اللغوي Phoneme مروراً بالوحدة الأكبر منها وهي الصيغة أو اللاصقة الـ Morpheme ثم الكلمة Lexim والعبارة غير المكتملة Phrase وأخيراً الجملة بحدودها المترامية وفقاً لقواعد النحو . وأي دراسة للغة ينبغي ألا تتجاوز هذا التدرج . وقد أخذ ياكبسون على عاتقه مهمة تطوير آراء سوسير هذه . فبعد أن غادر براغ Prague إلى الولايات المتحدة واصل أبحاثه في العلامات وتوصل إلى رأي أكد فيه أن النظام اللغوي يختلف عن غيره من النُظم بكونه ذا طبيعة تمكنه من أداء وظيفتين في وقت واحد ، هما : الإبلاغ ، أو الإخبار ، ثم التواصل والتوصيل . وهذه الوظيفة تتمثل في أشكال من الرسائل الكلامية التي تصاغ صياغة محكمة فتبدو الصياغة فيها أكثر أهمية من الإبلاغ بالمحتوى . ومن هنا كان التعمق في فهم أدبية الشكل الكلامي أو الخطاب أحد المهام الرئيسية التي تصدّت لها مدرسة موسكو اللغوية . ثم أقطاب مدرسة براغ Prague بعد ذلك. وجاءت دراسة ياكبسون لأعمال الشاعر خليبنكوف (١٩٢١) دعوة صريحة لإخضاع النص الأدبي للدراسة الألسنية .

وأوضح في بحثه الذي قدمه في مؤتمر حول اللسانيات في جامعة أنديانا بالولايات المتحدة [نشر في أعمال المؤتمر الصادرة في مجلد بعنوان Style in Language ١٩٥٧] مثلما أوضح جانباً من نظريته هذه في بحث بعنوان Sound and Meaning . والحق أن محاضراته حول الصوت والمعنى قدمته للقراء باعتباره المجدد الحقيقي للسانيات سوسير . أما ملحوظاته حول محوري الاستبدال والمجاورة فقد أسهم بواسطتها في تطوير النظرة التحويلية إلى قواعد النحو مما ترك أثراً ملموساً في المدرسة الأميريكية ولا سيما عند كل من هاريس وشومسكي .

أما أفكاره حول الكناية Metonymy والاستعارة Metaphor فتعدّ نظرة جديدة إلى طبيعة اللغة الأدبية . وتجديداً للبلاغة فيما غدا معروفاً تحت مسمّى الأسلوبية Stylistics والكناية عنده ترجمة لما يسميه محور المجاورة. وهو وضع الشيء إلى جانب الشيء لإتمام التركيب وانتاج الدلالة أو المعنى . أمّا الاستعارة فهي عنده الترجمة الوافيه لما عناه بمحور الاستبدال لأن المتكلم يلجأ إلى وضع كلمة مَوْضِعَ أخرى لانتاج دلالة جديدة . واستخدام كل من الاستعارة أو الكناية هو الذي يميز كاتباً عن كاتب وشاعراً عن شاعر. واللغة الشعرية عنده استعارية أما النثر القصصي والروائي فلغته كنائية[٢] .

وإذا كانت الكناية ، بحكم طبيعتها القائمة على رصف الأشياء بعضها إلى جانب بعض ، تفكيكية ، أي تقوم على إدراك الأشياء باعتبارها أجزاءً يضم بعضها إلى الآخر فإن الاستعارة تسعى إلى التوحيد والدمج . لأن الشاعر الذي يستبدل كلمة من أخرى تمشياً مع الاستعارة إنما يعمد إلى جمع مجموعة من الأشياء حول محورمعنوي ، فالاستعارة توحد وتمزج[٣] .

وقد تأثر بدراساته هذه كثيرون . وحلت نظرته الجديدة للبلاغة في المحل الأرفع من النظرة التقليدية .وغدا مبدأ انحراف الألفاظ عن مدلولاتها المعجمية من أكثر المبادئ إثارة للحديث عند تناول الأعمال الأدبية ولا سيما الشعر . ونشأت عن ذلك مدارس نقدية منها الأسلوبية التعبيرية والاسلوبية الاحصائية والأسلوبية الصوتية والأسلوبية الوظيفية .. وهكذا❖ .

❖ انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب ص ص ١٢٩ - ١٥٠ .

ويمثل ياكسيون واحداً من مجموعة لغويين شكلوا ما يعرف بالشكلية الروسية[٤]. وهي جماعة اتجهت إلى البحث ـ في زمن مبكر ـ عن تجليات الوجه الإبداعي للغة . ووجدوا أن هذا الوجه لا يتجلى في شيء قدر تجليه في الخطاب الشعري ـ لذا فإن فهم الطبيعة الابداعية لأي لغة كانت يجب ان ينطلق من معرفة القوانين الداخلية لفن الشعر . وللنسق الأدبي الذي يختلف اختلافاً كبيراً وبيّناً عن أي نسق آخر مثل النسق التاريخي . وهذا يعني أن من واجب عالم اللغة أن يتجاوز البحث في الأنساق اللغوية المتباينة وأن يتنبه لذلك الإرث من النصوص . وأن يفكر جدّياً في معرفة الإجابات التي تثيرها فينا مسألة أدبية اللغة ، أو اللغة الأدبية وما الذي يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً ويمنع عملاً أخر من أن يكون أدبي الطابع .

وقد أكد ياكبسون سواءٌ وهو في حلقة موسكو أو حلقة براغ أو في الولايات المتحدة أن موضوع علم الأدب لا يتمثل في معرفة الأدب نفسه ولكن في معرفة الشيء الذي يجعل من أثر ما عملاً أدبياً . وأولى مهمات الدارس الأسلوبي ـ عند النظر في عمل أدبي معين ـ أن يعرف القواعد العامة لاستعمال هذه الكلمة أو تلك ثم ينظر في مدى استخدام الكاتب أو الشاعر لهذه الكلمة. وهل انحرف بها عن القاعدة العامة أم لم ينحرف. ومدى تكرار مختلف التركيبات النحوية . أي أن ثمة معياراً متحققاً للأداء اللغوي السليم في اللغة العادية يقابله عددٌ من الانحرافات عن هذه القاعدة ، وهي التي تتضمّن الطابع المميز للاسلوب .

١ . الأسلوبية تأكيد لشكلية الأدب:

وتقوم الأسلوبية عند الشكليين الروس على إقصاء التاريخ . فالفكرة القديمة التي تقول إن الاستمتاع بقراءة هوميروس يتطلب وضعه في موقعه من السياق التاريخي فكرة تتعارض مع النقد النصي. وذلك لأن تحليل النص لا يمكن أن يستعين بأدواته من الخارج .

كذلك قامت الأسلوبية على إقصاء علم النفس من حيث أن التلقي هنا يستند إلى شيء واحد هو عملية البناء Structurization وانسجاماً مع هذا قام

الشكليون بدراسة التكرار والنبرة بصفتهما نهجين من مناهج بناء النص السردي . وفرّقوا بين الموضوع باعتباره بناءً ، والحكاية Fable بأعتبارها مادة البناء. فالوعي بهذا الشكل - وهو الحكاية - هو ذاته الموضوع الحقيقي للرواية . فإنشاء الحكاية بما فيه من استطردات وتفصيلات وأشكال فنية تفسر بضرورتها الجمالية لا بدوافع خارجية . هي التي تميز في نهاية المطاف موضوعاً عن موضوع في الرواية .

وقد تأثر نقد القصة بهذا الرأي . فوجدنا بعض الشكليين وفي مقدمتهم فلاديمر بروب Propp صاحب كتاب ، «موروفولوجية الحكاية» يخضع القصص الفولكلورية لمنهج جديد يعتمد إقصاء الموضوع ، وتقسيم الحكاية إلى متتاليات سردية Narration Sequences تنهض كلٌّ واحدة منها بوظيفة من الوظائف التي تسند عادة إلى الأشخاص (فالوظيفة مسند - والشخص مسند إليه مثل : الابتعاد ، الحظر، خرق الحظر ، تلقي العرض السحري ، عودة الخ ... وقد تبين من تحليله لمئة حكاية وجود إحدى وثلاثين وظيفة هي التي تحدد صحة تقسيم الباحث للأحداث . فالمتتاليات تحدّد الوظائف . والوظائف فرعان :

١ - الوظيفة المحفزة أو المساعدة Active function

٢ - والوظيفة المعاكسة Oppesite function

والنوع الأول من الوظائف يؤدي إلى تدافع السرد باتجاه الخاتمة ، في حين أن النوع الثاني يؤدي إلى إبطاء السَّردْ ، والاتجاه في حركات جانبية تضفي على الحوادث بعض التعقيد أو التركيب . والمهم أن يلمح القارئ في نهاية الأمر ذلك التتابع النّسقي للوظائف وهذا في رأي بروب هو التحليل البنيوي للحكاية أو القصة. ومن الممكن تعميمه على الرواية .

وقد أُخذ على بروب Propp إهماله المضمون لصالح الشكل ، لكنه يردّ على ذلك بتأكيده أنه بهذا التحليل يوضح شكل المضمون[٥] .

٢ . البنيوية والنقد الأدبي:

وأصبحت البنيوية من التعبيرات الشائعة في النقد الحديث . ويظن كثيرٌ ممن يستعلمون هذه الكلمة انها تمثل تياراً جديداً اخترعه دو سوسير فيما اخترع والحق أن سوسير لم يستخدم هذه الكلمة وإنما استخدم عوضاً عنها كلمة نظام System ويؤكد شتراوس في محاضراته الأسطورة والمعنى أن الاعتقاد بأن البنيوية شيء جديد تماماً وثوري أو انقلابي اعتقاد زائف . فهي ليست جديدة ، لا في مجال الإنسانيات ولا في غيرها . فبإمكاننا تتبع هذا التيار التفكيري منذ عصر النهضة إلي القرن التاسع عشر .. وحتى إلى يومنا هذا .. وما نسميه بنيوية في مجال اللغويات أو الأنثروبولوجيا أو ما شابه ذلك ليس أكثر من تقليد خافت شاحب لما استخدمته العلوم الطبيعية شديدة الدقة منذ زمانٍ غير قريب[٦] .

وما تفعله البنيوية هو الاقتراب من الظواهر المعقدة في اللغات والأنثروبولوجيا ودراسة ما فيها من علاقات مبنية على الاختلاف أو الائتلاف لإدراك النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات[٧] . كذلك يشير إميل بنفنست إلى صلة هذا المفهوم بما ذكره دو سوسير ، قائلاً : إن سوسير لم يستعمل أبداً كلمة «بنية» ، إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق أو النظام System[٨] .

أما رولان بارط Barthes فقد أوضح صلة البنيوية بمفهوم النسق قائلاً: «إن البنوية بمعناها الدقيق ، والحرفي ، نقلٌ النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى [٩] » . وتستند هذه الفكرة في رأي جوناثان كيلر Culler إلى اعتقادين أساسيين ، الأول : هو أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست موضوعات مجرّدة ، أو أحداثاً مادية ، بل هي موضوعات أو أحداث ذات معنى . وبالتالي إشارات Signs أو علامات. والأمر الثاني أن هذه الموضوعات أو الأحداث ليست جواهر أو ماهيات قائمة بذاتها ، وإنما هي مجموعة من العلاقات الداخلية أو الخارجية . والبحث في هذه العلاقات وما ينتظمها من أنساق هو الذي يجعل منها أبنية ذات معنى . لهذا قامت دراسة اللغة بنيوياً على تصنيف العمليات النحوية في نسق يتألف من ست مراحل أو علاقات هي :

١ . اختيار موقع الكلمة Word Order

٢ . التركيب Composition

٣ . الإلحاق Affixation

٤ . التعديل الداخلي لجذر الكلمة

٥ . التضعيف Reduplicatin

٦ . الفروق النبرية Acdentual differences

وتطورت هذه النظرة إلى النسق اللغوي عند كل من إدوار سابير وبلومفيلد Bloomfiled الذي استهان بتأثير المعنى في النسق اللغوي باثبات التأثير الذي يتركه النسق في المعنى . فعبارة : «ذلك الرجل خيب ظني» عبارة ذات نسق يفصح عن معنى معين . ولو أحدثنا تغييراً في النسق بأن قلنا خيب ظني ذلك الرجل أو الرجل ذلك خيب ظني فلن يكون الخلاف في المعنى إلا نتاج الاختلاف في النسق . فالنسق هو الأصل والمعنى فرّع . كذلك لو أننا استبدلنا كلمة الرجل من كلمة أخرى «البرنامج» مثلاً فإن النسق والمعنى لا يتغيران إلا بالقدر الذي أضافته كلمة البرنامج الجديدة وحذف كلمةالرجل . وقد استهوت هذه الطريقة عالم الأناسة كلود ليفي شتراوس فعمد إلى تطبيق هذا النهج البنيوي التجريدي على دراسته للأسطورة لاجئاً إلى تقطيع الأسطورة إلى جمل قصيرة ، وكتابة كل جملة على بطاقة فهرسة Index Card . ثم عمد إلى تصنيف الجمل وفقاً لعلاقتها بوظيفة من الوظائف مسندة إلى شخص من الأشخاص . وهنا يظهر تأثره بتحليل بروب البنيوي للحكايات العجيبة . ويتضح بعد ذلك أن جملاً تتكرر اكثر من غيرها وهذه الجمل تؤلف حزمة من العلاقات التي يمكن تركيبها ودمجها معاً لاستخلاص المعنى .

وبعد أن يقوم الباحث بهذا الإجراء في أكثر من أسطورة يستنتج ان الجمل التي تتكرر أكثر هي التي تكون أكثر تأثيراً في نسيج الأسطورة. ومن ذلك يمكن الاستنتاج أيّ نوع من العلاقات أكثر تكراراً في مجموعة ضخمة من الأساطير

كتلك التي أجرى عليها شتراوس تطبيقاته في كتابه أسطوريات الذي يضم نحو ٥٢٨ أسطورة .

وتحليل الأساطير تحليلاً بنيوياً يعني التحرك أفقياً لإدراك التشاكل فيما بينها وليس عمودياً لمعرفة أي الأساطير ظهر قبل الأخرى . وهذا التحليل الأفقي القائم على ملاحظة التشاكل أوحى إلى شتراوس بفكرة جديدة هي تشاكل العقل المتحضر مثلما أوحت إليه من قبل بتشاكل العقل البدائي. وقد شجعته هذه الملاحظة على مقارنة العقل البشري بعمل الحاسبات الإلكترونية التي تعمل من خلال الأنظمة المتعارضة كالنظام الثنائي المسمى: Binary System ولتوضيح ذلك نذكر القارئ بتحليل شتراوس لأسطورة سمكة الوَرْنْك التي كانت شائعة في غربيّ كندا . تقول الأسطورة :

يحكى أن ريح الشمال كانت في الحقبة التي سبقت ظهور الإنسان أو الجنس البشري على الأرض تهب طوال الوقت ، وطوال أيام السنة ، وتجعل الحياة مستحيلة . وقد ظلت كذلك بعد ظهور الجنس البشري . ولذا تقرر القيام بحملة من أجل إيقاف هذا الهبوب المستمر . وشارك في هذه الحملة البشر ذوو الصفات الحيوانية والحيوانات ذات الصفات البشرية. وأسند إلى تلك السمكة المذكورة دور في هذه الحملة . وتمضي الأسطورة فتقول إن هاتيك السمكة تتمتع بخاصية المراوغة والظهور بمظهرين مختلفين في الوقت نفسه . أي أن رؤيتها من اتجاه معين تجيب بلغة السّوبرنطيقا إجابتين نعم ولا . أي انها ذات مظهرين أحدهما سلبي والآخر إيجابي . وإذا كان الخصم يظن أن بإمكانه التصويب نحوها بسهم ويرديها قتيلة بسبب ضخامة حجمها فإنها بحكم تلك الخاصية تستدير وتراوغ وتظهر الجانب الآخر الذي يصعب التصويب نحوه . وقد استطاعت هذه السمكة بفضل هذه المزية في تكوينها أن تأسر ريح الشمال. ولم يطلق سراحه إلا بعد أن تعهد بألا يهب إلا في أيام محددة من السنة ، وخلال بقية السنة يستطيع الناس والحيوانات أن يقوموا بنشاطاتهم المعتادة .

ففي هذه الأسطورة يتضح تماماً أن الريح وأحياء الأرض يشكلان قطبين

متنافرين . ولا بد من أن يؤدي إقصاء أحدهما لتحقيق رغبة الآخر وهنا يأتي تدخل السمكة التي لها خاصية الجمع بين المظهرين المتنافرين : الظهور والاختفاء في الوقت نفسه . أي أنها باشتمالها على هذا الجانب الضدي مرموزاً إليه في التحليل البنيوي بنعم ولا استطاعت أسْر ريح الشمال الذي أدى في نهاية الأمر إلى تحقيق إرادة الجنس البشري . أي أن الطبيعة الثنائية للسمكة أدت إلى جعل الحياة المستحيلة حياة ممكنة بالنسبة لهذا الجنس .

وفي ذلك يلاحظ شتراوس أن لغة الإشارات في الأسطورة مشاكلة للغة الخاصة بالحاسبات المعروفة باسم لغة الفورتران التي تقوم على خاصية الفلوكارت Flow Chart وهي تحديد خطوات الحل من خلال مسارات مطلوبة توضع إمامها إشارة موجب (+) ومسارات غير مطلوبة توضع أمامها إشارة سالب (−) .

من خلال ما سبق يتضح لنا أن شتراوس عمد إلى تحويل الأسطورة إلى لغة أو ـ بكلمة أدق ـ إلى تشكيل لغوي بتسليط الضوء على ما فيه من نقاط الاختلاف أو الاتفاق . فطبيعة ريح الشمال إشارة . وطبيعة الجنس البشري إشارة . والطبيعة الثنائية للسمكة إشارة أيضاً . وهذا ينم عن أن الدارس نقل نظام التحليل للغويات ـ أو تحليل الجملة ـ إلى حقل ثقافي غير لغوي وهو الأسطورة . فماذا عن الأدب شعره ، ونثره ؟ .

تنطلق البنيوية Structuralism في نقدها للأدب من المسلمة القائلة بأن البنية تكتفي بذاتها ، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أى عنصر من العناصر الغريبة عنها أو عن طبيعتها . والنص الأدبي النثري أو الشعري هو بنية تتكون من عناصر ، وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دَوْرها من حيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضه إلى بعض ، فهي تضفي على الكلّ خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها النص . ولتبسيط ذلك وتوضيحه نأخذ المثال التالي من الرياضيات فالعددان (١) و (٢) لكل منهما خصائص ولكن عندما نركب منهما عدداً جديداً هو العدد (٢١) فإن التركيب

أضفى عليهما معاً خاصية جديدة والدليل على ذلك أننا لو وضعنا العدد (٢) على يمين العدد (١) تكون لنا تركيب آخر مختلف في خاصيته . وهو العدد (١٢) . عن العدد (٢١) . وعلى ذلك فإن أي عَمَل أدبي يتكون في الأساس من علامات (دوال) وإشارات وربما أفكار ومعلومات وعبارات مقتبسة من نصوص أخرى، والبنية التي تتضافر فيها هاتيك العناصر تتمتع بمظهر بنائي وخصائص مغايرة لخصائص تلك العلامات والدوال والإشارات .وبناء عليه فإن شمولية البنية وكليتها Totality أمر ضروري ولا يسوغ الاكتفاء بأجزاء منها عند الدراسة أو إقحام أجزاء أخرى عليها لأن في مثل هذه الأجزاء المقحمة أو المحذوفة تهديداً بادخال تعديلات على البنية وعلى الخصائص التي تتميز بها في إطارها البنائي .ولهذا فإن ترابط العمل الأدبي أو النص واتساقه وانسجامه أمور ينبغي أن توضع في دائرة الضوء عند نقده .وقد تكشف هذه الأضواء أن فيما بين عناصر النص من أضداد وثنائيات متنافرة ما يشي بوحدة هذا النص .

وتأكيداً لذلك ترى البنيوية أن كل نص يحتوي ضمنياً على نشاط داخلي يجعل من كل عُنصر فيه عُنصراً بانياً لغيره ومبنياً في الوقت ذاته . ولهذا فإن النظام الذي يقوم عليه بناء النص يسمح لكثير من العناصر بالتحول داخل النص من الموجب إلى السالب و العكس . والأفكار التي يحتويها النص الأدبي تصبح بمُوجب هذه التحول سبباً لبزوغ أفكار جديدة . وبعبارة أخرى فإن (البنية) في رأيهم ليست ساكنة سكوناً مطلقاً وإنما هي خاضعة للتحولات الداخلية مثلماتخضع . على سبيل المثال الأرقام لهذا التحول .فأنت تستطيع أن تدرك ما الأساس الذي يجعل من ١ + ١ = ٢ بالقدر نفسه الذي تدرك فيه أن الرقم (٢) أقل من الرقم ٣ أو أنه يسبقه في سلسلة الأعداد . أو أن (٢) يختلف عن (١) ويختلف عن (٣) أو أن علامة الجمع (+) تختلف عن علامة الطرح (-) . وهذه التحويلات الداخلية لعناصر أى بنية لا تسير في مسارها عشوائياً وإنما تتمتع بقدرة على الأنضباط الذاتي . فالبنيويون يقولون : إن اي بنية تستطيع أن تضبط نفسها ضبطاً ذاتياً يؤدي للحفاظ عليها ، ويضمن لها نوعاً من الانغلاق[١٠] .

والانغلاق - هنا - ليس دليلاً على التحجر أو التخلّف وإنما تعني صفة إيجابية.
وهي تحكم البنية الذاتية بمكوناتها بحيث لا تحتاج إلي شيء آخر يلجأ إليه المتلقي ليستعين به على فهمها ودراستها وتذوقها ، فالتحولات اللازمة لأي بنية لا تؤدي في الواقع إلى شيء خارج حدودها وإنما تولّد عناصر تنتمي دائماً إلى البنية نفسها وتحافظ عليها الحفاظ الشديد . ولكن هذا لا يحول ، وفق ما ذهب جان جينيه في كتابه البنيوية ، دون دخول بنية فرعية في بنية أخرى أوسع مجالاً[١١] . وهو الشيء الذي اكده غولدمان Goldmann في الجمع بين البنية النسبية او الذاتية والبنية الكلية[١٢] .

وتأسيساً على ما سبق ذهب البنيويون في نقدهم للنصوص الأدبية نحو التركيز على تحليل النصوص تحليلاً شمولياً بمعنى أنه لا يحسن الاكتفاء بتناول جزء أو أكثر من العمل الأدبي . كتناول المعنى مثلاً أو الصورة أو الأسلوب أو المجاز أو الألفاظ الخ . فالصحيح أن النص الإدبي يتكون من مجموع هذه العناصرلكنّ هذه العناصر بوجودها فيه فقدت طبيعتها السابقة ، وأصبحت شيئاً جديداً يستمد قيمته الادبية من النص . وهاجس الناقد البنيوي هو البحث فيما يوحد هذه العناصر وما بينها من تناقض واختلاف ، ويصهرها في الإطار الذي يمثله النص ولهذا فإن العناصر غير المتآزرة والمتناقضات التي يتكون منها النص تحتاج الى محور ينتظمها ، وهذا المحور هو هدف الناقد البنيوي ، فبكشفه عنه يكون قد قطع شوطاً كبيراً نحو تحقيق الهدف النقدي . ومثل هذا الكشف يتعذر تحقيقه باستخدام وسائل مستعارة من حقل بنيوي آخر . فلا داعي لاستخدام خبرة عالم النفس أو المؤرخ ، فالتحليل البنيوي تحليل ينبثق من النص نفسه . والسبيل إلى ذلك أن يتأمل الناقد عناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وعلاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود النص إلى أي موقع آخر .

والبنيوية لا تؤمن بالتفريق بين الشكل والمضمون . وهذا يذكرنا بما ذهب إليه النقاد الجدد . فالشكل والمضمون لهما طبيعة واحدة ويستحقان العناية إياها في التحليل ، إذ إن المضمون يكتسب مضمونيته من البنية . وما يُسمى شكلاً ليس في الحقيقة سوى بنية تتألف من أبنية موضعية أخرى توحي بفكرة المحتوى[١٣].

أمـا إجـرائياً فـإن البنيـوية تتيـح للناقـد القـيام بعـمليـة مـزدوجـة هي الاقـتطاع والتركيب . أي أنها تتوقف عند جزء من النص ترى فيه بنية موضعية للكشف عن وظيـفـة هذا الجـزء وصـلتـه بـالأجـزاء الأخـرى وتأثيـره في الكل وتـأثره به . وبعـد التـعرف على هـذه العـلاقـات والوظائف تتم إعـادة تركيب النـص في إطار التحليل الشـمولي لنصوص أدبية يقود إلى الكشف عـمـا بينهـا من تشـاكل مطلق ، فنمـاذج من القـصـة أو نماذج من الشـعـر يؤدي تحليلهـا البنيوي إلى نتائج مـتكررة ، وهـذا يعنـي أن كل نص من هـذه النصـوص ينتـمي إلى نوع أدبي كـالشـعـر أو القـصـة او المسـرحيـة أو الأسطورة . ولكل نوع من هـذه الأنواع نظام بنيـوي وعلى النـاقـد أن ينظر في مـدى تطابق هـذا النص مع النظام أو مـا فـيـه من انحـراف، ونوع هـذا الانحـراف، فهل يؤدي إلـى زيادة في تماسك النص وانسـجـامـه وائتـلاف أجـزائه أم أنه يؤدي إلى خلل فيـه واضـطـراب ؟ وعلى أيِّ حـال فـإن عـبـقـرية المبـدع تقـاس بمدى مـا في نصـه هو من تجـاوز لقـواعـد النص التي يحـددهـا الإرث الأدبي . والعـمل الأدبي هـو عـمل لغـوي ، واللغـة ، مادة وشكلاً ونظـامـاً هـي إرث جـمـاعي . لذلك فإن استعمال هـذه اللغة في بناء النص يجعل النص مكوّناً من إشارات لغوية مـوجودة أصـلاً فكأن العمل الأدبي - والحـال هـذه - يكتبُ نفسه بنفسه ، ومـا على المتلقي الذي يسبر أغواره إلا أن يتلمس ذلك الجـزء الضئيل من إنتاج الكاتب وهو المتمثل في إضافته الشـخصية عن طريق الانزياح والعدول والانحـراف عن السُّنن، العـامـة وبهـذا يكون البنيـون قد قلصـوا دور المؤلف في انتاج النص وزادوا من دور المتلقي .

وإجـرائياً يعمـد البنيـون إلى نقـد القـصـة بتحـويلهـا إلى مـجـموعـة من المقـاطع السـردية - وإلى مـجـموعـة من البنيات الموضـعيـة . فـتـدرس مـثلاً بنيـة المكان بما فيـهـا من وحـدات ذات حيـز مـغلق وأخـرى ذات حـيّـز مـفـتوح أو مـا يعـبـرون عنه بالفـضـاء ويتـأملون عـلاقـات هذه الأمكنة بعضـهـا ببعض .وعـلاقـة كل مكان منهـا ببقية أركان القصّة كالأشخاص والحـوادث . وعلى هـذا النحـو يجري تقطيع الزمن في القـصة إلى سلاسل بعضـهـا يرمـز إلي المـاضي وبعضـهـا لزمـن القـراءة وبعضـهـا للتنبوّء والاستـشـراف . وتقتطع الفـقـرات الخـاصّة بالزمن وتدرس دراسـة تفصـيلية

ترصد خلالها علاقة كل بنية موضعية منها بالعناصر الأخرى التي يتألف منها النص . وفي الشعر يتم التركيز على البنايات الموضعية للقصيدة . وما يتخلل كل بنية من عناصر تلتقي أو تتصادم داخل البناء ثم تدرس هذه العناصر دراسة دقيقة يوجه فيها النظر إلى علاقة كل جزء منها بالقصيدة ، وتأثير القصيدة على كل عنصر منها ، وإستخلاص المحور العام الذي تدور حوله . ومن خلال ذلك يتم تأويل المعنى . فلو أخذنا قصيدة (ثلج) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي وحاولنا دراستها دراسة بنيوية فسنجدها تتألف من بنيتين موضعيتين : إحداهما هي مقدمة القصيدة : وصف نزول الثلج وما أشاعه من بياض يسوّي بين الأشياء . والبنية الموضعية الثانية هي الدوامة التي حلّقت بالشاعر او المتكلم في الأعالي . يضاف إلى هاتين البنيتين خاتمة قصيرة للقصيدة أسهمت في تحقيق التلاحم بين المقطوعتين :

البياض مفاجاة

حين عرّيت نافذتي ،

شدّني من منامي النّديف

الذي كان يهْطُل متئداً

مانحاً كل شيء نصاعته

ومداه الشفيف

شدّني .

كان دوامة من رفيف

جذبتني لها

فرحلنا معاً

وانطلقنا معاً

نرفرف من غير ظل

ونرقص بين الصعود وبين الهبوط

يراودنا العشبُ

والشجرات العرايا

ومتكئات النوافذ والشرفات

وايدي الصغار وايدي التماثيل

والكائنات المطلة حوْل السقوف

بياضاً تقلب في ذاته

كرفوفٍ من البجعات

على نبع ماءِ

يمسَّحْن شهبة اعناقهن الطوال

على ريش أجسادهن الوريف .

ثم اشرقت الشمس من فوقنا

فسقطنا معاً

وانحللنا معاً

في رتابة هذا السواد الأليف .

يلاحظ هنا أن النص قصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة والشعر له خواصه الكتابية كالحفاظ على الإيقاع واستخدام القافية والتعبير بالصور والمجازات والاستعارات وهذا شيء ملحوظ في القصيدة . ولا داعي للتنبيه على ما فيها من مجازات مبتكرة وصور وتشبيهات تلفت نظر المتلقي . إلا أن ما يعنينا هنا هو تركيز الشاعر في القصيدة على أمرين متناقضين او متقابلين هما :

البياض الذي لا يذكره الشاعر إلا في سياق ينم على موقف ايجابي تجاه هذا اللون والسواد الذي يذكره واصفاً إياه بالرتابة والرتابة تعني الإملال والإملال حس غير إيجابي . أي أن القصيدة تنمو في مسار هابط يتجه من البياض الذي هو ايجابي يمكن أن نرمز له بالرّمز [+] إلى السواد الذي هو رمز سلبي يمكن أن نشير إليه إشارة الطرح [-] ولهذا بطبيعة الحال أسبابه الكامنة في القصيدة . فالأبيض : يمنح كل شيء نصاعته . وهو شفيف . وهو يجتذب المتكلم ويحمله

علي أجنحةٍ هي الدوامة . ليست عاصفة أو زوبعة ، لأنه احترازاً من ذلك يقول :

كان دوامة من رفيف

جذبتني لها .

يتجلى الشعور الايجابي تجاه هذه الدوامة من اقترانها بأمرين هما : الرفيف وهو الاهتزاز اللطيف لأوراق الشجر أو الورد ، على نحو ما جاء في بيت الشعر القديم :

وَهَلْ رفت عليك قرون ليلى   رفيف الأقحوانة في صباها

وهذه الشحنة العاطفية التي حملتها كلمة (رفيف) دعمتها كلمة الشاعر «جذبتني لها» . فالمتكلم لم يستخدم هذه الكلمة إلا لما فيها من تعبير عن الالتصاق الحميم بين اثنين . وقد ساندت هذه الصورة صور أخرى مثل : نرفرف من غير ظل ، نرقص ، يراودنا العشب . والمروادة كلمة توحي بمعان عاطفية وجنسية معروفة . والعرايا صفة للشجرة وكذلك «عريت نافذتي» فكل هذه الكلمات في الحقيقة تشفّ عن المحتوى الإيجابي لصورة الدوامة التي تختطف المتكلم وتحلق به في فضاء أبيض يشبه ببياضه رفوفاً من البجع . ولا نستبعد أن يكون ذكر البجع هنا يتضمن الايحاء العاطفي والجنسي الذي تتضمنه كلمات مثل : العري ، والمراودة ، لا سيما وأنه يذكر الاجساد والريش الذي يغطيها وما يوحي به من دفء في جَوّ يسوده بياض الثلج .

تقابل هذه الصورة للعلاقة الحميمة بين المتكلم والفضاء الأبيض ، بين الارتفاع والسمّو والانعتاق من رتابة الحياة اليومية ، بنية أخرى تتخلل الجزء الثاني من القصيدة . وهي العشب ، والاشجار ، والنوافذ والشرفات وأيدي الصّغار والتماثيل وكل ما من شأنه أن يغري المتكلم بالعودة إلى الأرض . والتوقف عن التحليق في الأعالي . وقد عبّر الشاعر عن ذلك بكلمة «يروادنا العشبُ» وهي تتضمن ما تتضمنه من إشارة عاطفية كتلك التي عنتها الكلمة في الآية الكريمة ﴿تراود فتاها عن نفسه﴾* . ثم تنسحب هذ البنية داخل الجزء الثاني من النص

---

* سورة يوسف الآية ٣٠ .

إلى أن تبلغ الخاتمة المتمثلة في الأبيات الأربعة الأخيرة :

ثم أشرقت الشمسُ من فوقنا

فسقطنا معا

وانحللنا معاً

في رتابة هذا السَواد الأليف .

فهذا المقطع انكسار لمسير القصيدة الإيجابي، اتجه بها نحو نهاية حزينة سلبية . ومع أن إشراق الشمس شيء لا يرفضه المتكلم في القصيدة أو يأباه إلا أنه عبّر عن المفارقة هذه بكلمة «فسقطنا معاً» فالسقوط لا يكون إلا تعبيراً عن مأساة. ثم أردفها بقوله و«انحللنا معاً» . فالذي تغير هو ان الثلج ذاب وذابت معه حرية المتكلم بذلك الانعتاق من ألفة السّواد الذي ربما كان نقيضاً للأبيض من حيث أن الأبيض تغيير و«مفاجأة» في حين أن الأسود «أليف» ورتيب . والشاعر ينحو إلى المتغيّر لا إلى المألوف . ومن الجائز أن تكون هذه المقابلة بين السواد والبياض ذات صلة متينة بالدلالات التي تشف عنها الألفاظ فالبياض رمز العطاء والخير والتفاؤل والبراءة والطُّهر وربما كان هذا المعنى في البياض هو الذي يجعل الناس في قديمهم وحديثهم يجعلون من ثوب الزفاف أبيض اللون. بينما جعل عند أكثر الشعوب اللون الأسود رمزاً للحداد ، والشؤم والموت .

ويستطيع القارئ بعد هذا التحليل المختصر لقصيدة حجازي أن يرى فيها مثالاً على الدرس النقدي الذي لا يستعين بأي أدوات من خارج النص .وهو تحليل يأخذ بالاعتبار العلاقات التي تصل بين عناصر النص وتأثير بعضها في بعضها الآخر . فلو أن نصاً آخر كتب عن الثلج ، ولم يستخدم فيه الشاعر المفارقة (اسود + أبيض) ساغ أن يكون التحليل الذي يتجه إليه الدارس تحليلاً مختلفاً . وهكذا يراعي النقد البنيوي نمو النص نمواً داخلياً في الإطار الذي تحتمه شبكة العلاقات بين الصور والألفاظ والمجازات المستعملة .

وعلى هذا يلاحظ أن البنيوية تعلي من شأن النص ورموزه وتقلل من أثر الذات والوعي سواء أكان وعي المؤلف وذاته أم وعي القارئ وتلك مفاهيم هيمنت على النقد الأدبي عصوراً غير قصيرة[١٤] .

ويؤخذ على البنيوية كثير . من ذلك أن أكثر روّادها ، المتعاملين بأصولها ومبادئها تخلوا عنها . وفي مقدمة هؤلاء رولان بارط Barthes الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه S/Z الصادر عام ١٩٧٠ معلناً من جانبه انعدام الجدوى من أيّ منهجية نقدية . مؤكداً أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات (١٥) .

ومن بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها ، والتخلي عنها جاك ديريدا Jacques Derrida الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي وآنيّة ميتافيزيقية . وجوليا كرستيفا Kristeva ومجموعة Tel Quel التي دعت إلى سيمائية جديدة ويمكن تلخيص المآخذ التي أُخذت على البنيوية فيما يلي :

١ ـ البنيوية شبه علم . فهي تخبرنا برطانة غريبة، ورسوم بيانية ، وجداول معقدة ، بأشياء نعرفها مسبقاً . ولذلك فهي ليست عديمة القيمة حسب، وإنما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية .

٢ ـ تتجاهل البنيوية التاريخ تجاهلاً تاماً . وقد يكون ذلك مقبولاً إذا تعلق الأمر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت ،والسواكن ، أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيّرة مع الزمن فلا .

٣ ـ ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد New Criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنه مقطوع عن موضوعه ، مستقل عن دواعي القراءة .

٤ ـ البنيوية تهمل المعنى وان كانت تسلّم بأن النص متعدد المعاني ، ولكن عدم اهتمامها به يجعلها على خلاف مع التأويليين Hermeneutics وذلك يعني ـ بصورة من الصور ـ أن البنيوية ليس لديها ما تقدمه (١٦) .

وقد حاول بعض النقاد الماركسيين ترقيع البنيوية بإخفاء ما في ردائها من ثقوب . فإن كا ن قد أخذ عليها إقصاء التاريخ وإهمال البعد الاجتماعي للنص الأدبي فإن البنيوية التكوينية Genetic Structuralism التي تنسب إلى الناقد

الروماني لوسيان غولدمان Goldmann تسْعى إلى تلافي هذا النقص وسداد هذه الثغرة .

فغولدمان يؤكد أن أي بنية ثقافية أو أدبية لا بدّ من أن تتخذ لها موقعاً في بنية اجتماعية وثقافية سائدة . ومن خلال هذا الموقع تنهض هذه البنية بدورها الوظيفي . وأما وظيفة البنية الأدبية فتتلخص عنده في تقديم رؤية الكاتب أو الأديب للحياة . ولكن هذه الرؤية لا يمكن أن تكون من اختراع الفرد أو ابتكاره وإنما هي رؤية تصوغها فئة اجتماعية يشكّل الكاتب او الأديب أحد الأفراد المنضوين في صفوفها ، وتحت لوائها . وعلى الناقد الذي يريد دراسة الأعمال الأدبية في حقبة ما أن يدرسها متجاوزاً بناءها الذاتي إلى التكوين المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب ، ويحدّد المنظور الذي يتطلع منه إلى العالم .

والطابع الشمولي او الكلي totality الذي تتسم به بنيوية غولدمان وإيمانها بحتمية العلاقة بين شكل البنية الأدبية والتكوين المعرفي لشريحة الكاتب الاجتماعية ، يجعلان من تطبيق هذا المنهج أمْراً صعباً إن لم يكن في عداد المستحيل . فكيف يمكن التثبت من صحة قراءتنا لكاتب معين؟ وما الذي يمكن فعلهُ إذا تعذر على الباحث أن يعرف بوضوح السياق التاريخي المطلوب الذي يمكننا من معرفة التكوين المعرفي للكاتب وطبقته الاجتماعية ؟ وكيف يمكن إجراء تحليل بنيوي تكويني لأعمال قليلة أو فردية هي كل ما تبقي من عصر سابق نجهل الكثير عنه (١٧) .

واللافت للنظر أن هذا الاتجاه من البنيوية أكثر الاتجاهات شيوعاً في النقد العربي . ومن النقاد العرب السائرين على خطاه محمد بنيس في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب ومحمد برّادة مؤلف كتاب محمد مندور وتنظير النقد العربي. (١٩٧٩) ويمنى العيد صاحبة كتاب في معرفة النص (١٩٨٣) .

٣. السيميائية والنقد الأدبي:

شاع استخدام السيميائية Semiology بأعتبارها علماً للإشارات بعد ظهور كتاب سوسير (١٩١٣) ويستخدم بعضهم للدلالة على المعنى نفسه مصطلحاً آخر

هو Semiotics الذي يرجع الفضل في صياغته لعالم اللسان الأمريكي شارل ساندرس بيرس Perice . وقد مرّ بنا أن سوسير عند الحديث عن العلامة وعن الاتصال تنبأ بظهور علم الإشارات أو السميولوجيا متوقعاً لعلم اللغة أن يكون فرعاً مهماً من فروع هذا العلم . وذلك أن سوسير اوضح في تعريفه للغة والعلامة أن اللغة نظام من العلامات يستخدمها الناس في التعبير عن أفكارهم ومآربهم شأنها في ذلك شأن العلامات المستخدمة في لغة الصم والبكم وفي الإشارات العسكرية والشيفرات المستخدمة في الحروب وكذلك شأنها شأن إشارات المرور وبما أننا نعيش في عالم من الإشارات فإن علم اللغة الذي يهتم بالعلامة بصورة أكبر واوسع مجالاً يتجاوز الاهتمام بالعلامة اللغوية الى غيرها من علامات .

وزاد على هذا شارل بيرس أن قام بدراسة الرموز والعلامات متجاوزاً بذلك إطار اللغة إلى غيرها من علامات . وفي رأيه ان كل علامة لغوية تتشكّل من صويتات (فونيمات) ولواصق صرفية (مورفميات) ووحدات معجمية (لكسيمات) وهذه جميعاً تتفاعل في شيء اوسع هو الجمل أو العبارات . وهذه الجمل أو العبارات تتحد معاً في قطاع يسمى سياقاً وهذا السياق هو الذي يجعل من تلك العلامات علامات قابلة للفهم والتأويل .

ولهذا فإن السيميائية تختلف عن البنيوية لا من حيث إهمالها للشكل وتجاوزها له ، ولكن من حيث عنايتها بالمعنى وحرصها على أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعته على إمكانات متعددة للتأويل واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات والمعاني . ولهذا فإن عدداً من البنيويين، رأوا في السيميائية رديفاً لنقدهم البنيوي. فرولان بارط - مثلاً - يهتم كثيراً بما تقدمه السيمولوجيا من ملاحظات حَوْل ما يسميه لعبة الدلائل في النص . والتي يعني بها أن النص هو آلة لغوية ليس من السهل التحكم بها وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص وما فيه من علامات متسعاً من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير .

وهذا يتحقق إذا جمع بين تحرير النص وتحريرمخيلة القارئ . وهذان هما اللذان يجعلان من النص نصاً تعدّدياً قابلاً لتوليد المعاني . ومن هنا كان اهتمام السيميائية بالتلقي اهتماماً كبيراً حتى أن ميشال ريفاتير طوّر طريقة سيميائية خاصة بالقراءة جاعلاً منها قراءتين ، إحداهما : استكشافية والأخرى استرجاعية . ففي الاستكشافية يقوم القارئ بالتعرف على المعاني الأولية لشيفرة القصيدة . وفي الاسترجاعية لا يكتفي بالتعرف على المعاني الأولية وإنما يقوم بتفسير الشيفرة ، وتأويلها لافتاً النظر إلى المعاني الثانوية التي يتوصل إليها عن طريق التأويلات .

وعني أمبرتو إيكو بهذا الجانب . فإلى جانب محاولاته الرامية لتنظيم انساق الدلائل في مجموعات منها الدلائل الخطية والمحكية والأساطير والطقوس والمعتقدات والعلامات الشمية والذوقية واللمسية وانماط الأصوات وحركات الأجسام والعلامات اللونية ودلالات الحركة والزمان[١٨] والمكان استأثر التأويل باهتمامه فتكلّم في صلة التاريخ بالتأويل والنوع المسمى التأويل المضاعف للنصوص . وتحدث عن الاستعارة وصلتها بالتأويل إلى جانب أنه دافع عن هذا التوجه إزاء معارضيه وهذا ما يوضحه بدقة جوناثان كيللر [١٩] .

ولا يخفي أن غريماس Greimas حاول ان يضع نظرية جديدة لبناء القصة اعتماداً على وجهات النظر السيميائية . وملخص آرائه كما تتضح في مقالته الموسومة بنظرية المربع السيميائي[٢٠] ان كل عمل قصصي يمكن تجريده إلى أربع نقاط تفضي كلٌ منها إلى علاقة بالأخرى سواء أكانت علاقة تعارض وتناقض أم علاقة انسجام وتكامل وائتلاف . فاذا افترضنا ان هذا المربع يُرمز إلى زواياه القائمة بالرموز أ ب جـ د فإن (أ) مثلاً توضع عليها كلمة ثابت بينما توضع على الزاوية (د) كلمة غير ثابت . كذلك فإن الزواية (ب) تكتب عليها كلمة غير ثابت فيما تكتب على الزاوية جـ كلمة ثابت . وأي حركة من أ إلى د تعني الانتقال من الثابت إلى المتحوّل بينما الحركة من أ إلى جـ لا تدلّ على أي انتقال. وكذلك الحركة من ب إلى د لا تنمّ عن الانتقال وهكذا . يتحرك الدارس بين عناصر النص حركة قطرية وأخرى غير قطرية لإقامة الفكرة عن التحولات الداخلية للسرد .

ولتوضيح ذلك يمكننا أن نأخذ رواية زينب (١٩١٣) لمحمّد حسين هيكل وتوضيح المربع السيميائي من خلالها ومن خلال حركة الشخوص. فزينب امرأة مصرية ، فَلاحة ، تعاني ككل مصرية من الظلم الذي يقع عليها من إيمان المجتمع وتسليمه بهامشية المرأة .وهنا يمكن أن نقول : إن المجتمع ممثلاً بالأسرة ـ الاب والأم ـ ومن يملكون القرار بشأن زينب هم الركن الثابت الذي رمزنا له بالرمز (أ) وأما زينب التي تسعى في الرواية للاقتران بمن تحب خلافاً لما تحتمه الأعراف فيمكن أن ترمز للركن المتحول ونرمز إليها بالرمز (د) . ولكن زينب تتأثر بموقف المجتمع فيتعذر عليها التحول مثلما أن (ابراهيم) الذي أحبته زينب وأحبها ولم يستطع الزواج منها بسبب فقره وعجزه عن توفير الصداق ، يمثل عامل تحول يتجه نحو الثبات ، فتقصيره ، وانسحابه ، يهيئان للعرف الاجتماعي والأسري أن تنفذ إرادته . وكذلك حامد ابن الاقطاعي ـ الذي يتظاهر بحب زينب ثم ينسحب في النهاية ـ يمثل حركة من الثابت نحو المتحّول . وعلى هذا فإن حامداً من حيث هو عامل يمكن أن يكون إبراهيم او العكس . أما حسن الذي تزوجت منه زينب فإنه يمثل علامة يوظفها المؤلف لتأكيد هيمنة العرف الأجتماعي .

والملاحظ أن الثوابت في هذه الرواية تولد مجموعة من المتنوعات ، ومن ذلك مثلاً اتجاه حامد ابن الاقطاعي لإنشاء علاقة عابثة مع زينب ، ثم الانسحاب من الواقع والتعبير عن رفضه له برسالة يتركها لأبيه . كذلك رضوخ زينب لمشيئة الأسرة فالاقتران بمن لا تحب في الوقت الذي تظل فيه مشاعرها تتجه إلى رجل آخر هو إبراهيم الذي أرسل في حملة عسكرية إلى السودان ، وانقطعت عنها أخباره فماتت حزناً عليه . وتقوم طريقة غريماس Greimas على تقطيع النص القصصي إلى مجموعة من المقطوعات السردية بهدف الكشف عن الآليات المتحكمة في تسلسل (الحكي) ضمن العلاقات الثنائية المذكورة . ومن هنا لا بد أن نتوقف عند ابتداء القصة وعند كل مقطوعة سردية توحي بابتداء حلقة جديدة في الحكاية . وفي هذه المرحلة من دراسة القصة يلتقط الدارس ما يبثه المؤلف من إشارات تؤثر في الحدث . فعلى سبيل المثال إذا ركز المؤلف على وسامة حامد ونظافة ملابسه وأناقته يمكن أن يفسّر على أنه :

١ - إغراء لزينب وتشجيعاً لها على الاستمرار في دورها الذي يهدف إلى تحقيق التحول .

٢ - أو أنه دليل على أن حامداً من طبقة ارستقراطية إقطاعية ومن أبناء المدن .وهذا تعزيز للثابت .

والراوي في رصده لحوادث القصة ينهض بدور يمكن أن يفسر فيه الكثير من المواقف تفسيراً غير مباشر .ويوضح فيه حركة القصة وهل هي من الثابت إلى المتغير أو العكس . وظهور أشخاص جدد في الحكاية القصصية أو الرواية ينبغي أن يتوقف عنده الناقد لمعرفة أيّ الركنين هو الذي سيتعزز بوجود هؤلاء الأشخاص. فقد يؤدي ظهور شخصية جديدة إلى انقلاب في مسار الحدث القصصي وإلى تبدّل جذري في علاقات (الفاعل) أي الشخص (بالمفعول) وهو الشيء المنوي تحقيقه في الأحداث . فمثلاً ظهور شاب متعلم قادم من أوروبا إلى القرية المتأخرة يمكن أن يؤدي إلى حركة سردية جديدة . ومثل هذا التحوّل إذا وقع في القصة وجب أن يتبعه تحول جذري في السرد ليصبح هذا الشخص هو الذي يحتل موقع الفاعل عوضاً عن غيره[٢١] .

وتهتم المدرسة الايطالية في تأويل النصوص بدراسة الإشارات والوحدات الدلالية المعجمية وتصنيفها في حقول دلالية مثلما تهتم بسيمياء الزمان والمكان . فلو عدنا إلى قصيدة (ثلج) التي ذكرناها في الفصلة السابقة وجدنا الشاعر يهتم بالألفاظ الدالة على اللون . فما هي علاقة اللون بالجانب الدلالي من القصيدة . فللأبيض مثلاً صلات متينة بأفكار القارئ عن الحياة . ومثلما أشرنا من قبل هو اللون الدال على الجمال والطهر والبراءة والفرح . وهو اللون الذي يتفاءل به ويستبشر ويمدح الناس ببياض الوجوه :

بيضُ الوجوه ، كريمة احسابهم

شم الأنوف من الطراز الأول .

ويقال للئيم أسود الوجه وللكريم خلاف ذلك ويقال ادخر درهمك الأبيض ليومك الأسود . والراية البيضاء دليل السلام بينما السوداء دليل الحرب والشؤم

والموت. وهكذا يرى السيميائيون في تأويل استخدام الشاعر للأبيض مقابل الأسود في القصيدة تصويراً بالإشارة لتعلق الشاعر بالخير الذي يمثله الثلج ، ونفوره من الرتابة والإملال الذي عبّر عنه بالسواد الرتيب والأليف .

إلى جانب ذلك استخدم الشاعر كلمات ترتبط لدى الناس بمجموعة من المفاهيم مثل : العري والعرايا ويراوده العشب وغيرها . كذلك استخدم الرقص والبجعة وكل ذلك من التعبيرات الدالة على النهج العاطفي . أما عبارته عن الشمس والذوبان ، والسقوط فكلمات أيضاً تحمل معاني العودة من الحلم بالارتقاء، والانعتاق، إلى عالم القيود والملل الرتيب . ومن الاحتمالات الواردة في الشعر أن يستخدم الشاعر المفارقة والألفاظ الدالة على الروائح والطعوم وغيرها وهذه كلها تجسد الإحساسات ولا بد من تأويلها للتوصل إلى فهم أفضل للمعنى العميق في النص الشعري . فثمة معنى ظاهر وآخر خفي . وثمة تفسير وهو نتيجة القراءة الأولى وتأويل وهو نتيجة القراءات الأخرى .

ومما يؤخذ على هذ التيار النقدي الذي يعني بسمياء العنوان أيضاً باعتباره العتبة التي تفضي إلى البهو إغراقه في تجريد العمل القصصي - أو الروائي - إلى مجموعة من العوامل ونقاط الاقتران فيهمل بذلك الذوق الأدبي ويقصي عن الممارسة النقدية ما فيها من تلمس لأوضاع أخرى في القصة كاللغة مثلاً أو التخييل أو عناصر التشويق . علاوة على أن الإسراف في تجريد القصة الواحدة إلى مجموعة من النقاط يجعل الناقد عاجزاً عن دراسة مجموعة كبيرة من القصص(٢٢) . ومن هنا شاع تعبير القراءة ليسوغ به الدارسون اقتصارهم على نصوص منفردة . إلى جانب المصطلحات الكثيرة التي يجري تداولها في هذا السياق ، وأكثرها مما لا يتضح معناه ، ولا يفهم مرماه ، مما يلزم كل ناقد يستخدم هذه الطريقة أن يلحق دراسته أو قراءته بكلمة أدق بقائمة مفسرة للمصطلحات التي يستعملها . ويزيد الطين بلّة اختلاف المترجمين من الفرنسية إلى العربية في تعريب المصطلحات وكذلك من الانجليزية مما يؤدي إلى شيوع اللبس فكلمة Counotation الفرنسية ترجمت إلى المعاني الأربعة التالية :

١ ـ التضمين

٢ ـ الدلالة الحافلة

٣ ـ الطاقة الايحائية

٤ ـ الدلالة المتحوّلة .

٤ . التفكيكية Deconstruction والنقد الأدبي :

ترتبط التفكيكية أو التقويض باسم الكاتب الفرنسي جاك ديريدا Derrida الذي عرف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته . فهو فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الفلسفي الغربي، وصاحب نظرية معروفة باسم مركزية الكلمة Logo - Centrism أو ميتافيزيقيا الحضور Metaphisics of Presence. وهو قارئٌ مفسر لكثير من أعمال روسّو وسوسير وفرويد وأفلاطون وجان جينيه وهيغل ومالارميه وهوسيرل وأوستن وكانط . وقد أظهر في تفسيره لهاتيك النصوص أنها نسجت من خيوط مختلفة ولا يمكن لأي نص منها أن ينتهي إلى بناء متكامل، بل يزحزحُ الواحد منها الآخر ويقصيه . وهذا النمط من القراءة يفرض نفسه في مجال النقد الأدبي على نحو خاص(٢٢) .

ومن أقدم مؤلفاته وأشهرها كتابه في الكتابة الذي وجه فيه الاهتمام إلى الكتابة عوضاً عن الاهتمام بالكلام مثلما هو الحال عند سابقيه من أمثال سوسير . أما كتابه الثاني فهو الكتابة والاختلاف الذي عرض فيه لعدد من كبار الكتاب ، لكن أكثر أجزاء الكتاب قيمة تلك التي تناول فيها أعمال ليفي شتراوس. وأما السبب الذي جعل هذه المقالة أكثر ذيوعاً من غيرها فلأنها نشرت بالانجليزية (١٩٦٦) ولما أوضحه فيها من تناقض في طبيعة الكتابة . ففي تحليله لأعمال شتراوس Struss حول الأسطورة أكد وجود نظريتين للتفسير متقابلتين ، إحداهما : تنظر إلى الوراء فتبني تصوّراً عن معنى أصلي ، والثانية : تنظر إلى الأمام ، وترحب ـ صراحة ـ بانعدام المعنى .

ومع أن ديريدا يقول بوضوح إننا عاجزون عن أختيار أيّ من النظريتين، إلا أن

ما يفهم من مقالته تلك أنه يختار المسار الثاني الذي يقول بعدم ثبوت المعنى . وبذا نُظر إليه باعتباره الداعي إلى التعامل الحرّ مع الظواهر والأفكار والنصوص . أما كتابه الثالث : الكلام والظواهر فيغلب عليه الطابع الفلسفي[٢٤].
وأما كتبه الثلاثة الأخرى : حواشي الفلسفة والانتشار ومواقف فقد جعلت من شخصيته شخصية محيّرة ، إذ بينما يعدّه بعض قرائه أحد البنيويين البارزين يرى فيه آخرون ناقداً منتقداً للبنيوية ، مقوّضاً لها ، لما في قراءته تلك من كشف عن المفارقات ، والتناقضات التي تقع فيها كتابات البنيويين.

ولعل كتابه الانتشار هو أكثر كتبه قرباً من الأدب . فقد تناول فيه فكرة الكتابة عند أفلاطون .ومفهوم المحاكاة . أو التمثيل أو التقليد من خلال مقطع قصير من قصيدة لمالارميه . وفي المقالة الثالثة تناول إحدى روايات فيليب سولير Soller وفيها يوضح مغزى التفريق بين الغموض الذي يتيح للنص تعدد المعاني واختلاف القراءات ، والانتشار الذي يعني عنده البعثرة الدلالية التي تنتجها أعمال مختلفة ذات تعابير وتراكيب وتشبيهات لا يمكن السيطرة عليها [٢٥] . تضاف إلى كتبه السابقة بضعة مقالات عن الكتابة والكلام وعن الفيلسوف الألماني نيتشة وعن المفكر البنيوي لاكان .

وهذه الدراسات والمساهمات تؤكد كلها فكرة واحدة هي التي أشار إليها دارسوه تحت مسمّى مركزية الكلمة . أو ميتافيزيقيا الحضور ومفهوم هذا التعبير يتضح من خلال المثال التالي . فإذا كان ديكارت قد قال : أنا أفكر إذاً أنا موجود فإن ديريدا لا يرى في هذه العبارة سوى محاولة من ديكارت لإثبات وجود النفس ، بدعوى أن هناك في كل لحظة من لحظات الوعي شيئاً بالضرورة هو (انا) الذي يتصف بالوعي . كذلك الحال تعتمد واقعية الشجرة على حقيقة أن هناك شجرة في الوقت س والوقت ص والوقت ع الخ .. ووجودها سلسلة من لحظات الحضور .وعندما نقول أخيراً إن كلمة ما تعني كذا فإن هذا شكل من أشكال الاختزال لحقيقة مؤدّاها أن شخصاً ما في الوقت س استعمل هذه الكلمة ليعني بها ذلك المعنى ، وهذا المعنى الذي كان حاضراً في ذهنه استعمله في الوقت (ص) شخص آخر ، وهكذا . أي أن الواقع يتشكل من مثل هذه الحالات[٢٦].

على أن ديريدا ينكر في الوقت نفسه مفهوم الحضور المطلق ، موضحاً ذلك بمثال السَّهم المنطلق . فهو في أي لحظة من اللحظات حاضر في موقع معين ولكنه في الوقت نفسه ليس حاضراً في تلك اللحظة في ذلك المكان بالذات . ففي أي لحظة اخترناها من لحظات انطلاقه يكون متحركاً باتجاه موقع ثانٍ وهكذا ... لا بدّ من أن نأخذ بالاعتبار أن كل حضور إنما يعتمد في تحديده على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة. وعلى هذا فإن الشيء يمكن أن يكون حاضراً وغير حاضر في الوقت ذاته . لذا لا يوجد في أي نصٍّ أوخطاب معنىً يتمتع بحضور مطلق. وعليه فإن أي معنى تسفر عنه أيّ قراءة لا بد أن يكون سلسلة من الاختلافات والتوافقات الحاضرة والمرجأة .

وقد انسحبت هذه الفكرة علي اللغة التي ينكر ديريدا كونها بنية Structure إذ لو كانت كذلك لوجب أن يتمتع محتواها بحضور مطلق لكن هذا المحتوى ـ في الواقع ـ يعتمد على المقابلة والاختلاف . وكل رمز لغوي إنما يكتسب دلالته من اختلافه عن رمز آخر و «سواءٌ في الكلام الشفوي أو الخطاب المكتوب ليس ثمة من عنصر يمكنه أن يكون رمزاً دون الاتصال بعنصر آخر هو بدوره ليس حاضراً . وهذا معناه أن كل عنصر لغوي مهما صغر (الفونيم/ أو الغرافيم) يتشكل بالإشارة إلى ما فيه من أثر تتركه فيه عناصر أخرى من السلسلة [٢٧] . أي ان كل كلام شفوي أو نص مكتوب فيه شيء حاضر وآخر غائب أو مرجأ Defférance وهذه الكلمة التي استعملها تقابلها في الانجليزية كلمة espacement أي الآجل. والآجل هو النتاج السلبي أو الإيجابي للفجوات المبثوثة في ثنايا الكلام المكتوب ، وهي التي تجعل المصطلحات أو المفردات دالة على شيء[٢٨].

وكان ديريدا قد خالف من سبقوه في اعتماده لغة الكتابة أكثر من لغة الكلام: أي الملفوظ الشفوي . مؤكداً أن لغة الكتابة تقوم على المبادئ التي يقوم عليها الملفوظ الشفوي ، مثبتاً أن الكتابة شكل من أشكال الكلام مثلما أن الكلام الملفوظ شكل من أشكال الكتابة . ويرى ديريدا أن الكتابة الفلسفية أجدى وأقوى من أي كتابة أخرى . وأما عن التعارض بين الفلسفة والأدب فهو ـ في رأيه ـ مظهر من مظاهر الاختلاف المعروف منذ أفلاطون وهذا الاختلاف هو الذي

يحدد هوية الخطاب الفلسفي . ويشبهه بالتعارض بين لغتي الكلام والكتابة . فالفلسفة وضعت نفسها على صلة مباشرة بالكلمة logos بجعلها الكتابة الأخرى نمطاً من الخطاب القصصي والبلاغي ، على الرغم مما في الكتابة الفلسفية أحياناً من أبنية بلاغية تقوم على القصص Fiction التي تولدها اللغة المجازية . وعلى هذا فإن الفلسفة التي تسعى للتحرر من الأدبي والبلاغي لا تستطيع التهرب منهما تماماً . ولقد بينت بعض قراءات ديريدا أن مايدعى نصوصاً فلسفية يبلغ أعلى درجات الفطنة ، والدقة ،عندما تدرس مجازاته واستراتيجيته البلاغية بعناية فائقة [٢٩] .

والحق أن البحث في الدلالات المجازية للغة الخطاب تعبير عن الصبغة الأدبية للقراءة التفكيكية . وقد تخاطف فكرة ديريدا هذه عدد من نقاد الأدب من بينهم جيوفري هارتمان صاحب كتاب المفسّر او التحليل الذاتي (١٩٧٥) وهيليز ميلر في كتابه الناقد مضيفاً (١٩٧٧) وبول دي مان Man صاحب كتاب التفكيكية والنقد (١٩٧٩) وكتاب مجازات القراءة (١٩٧٩) وكتاب العمى والبصيرة Blindness and Insight الذي ترجمه الى العربية سعيد الغانمي .

والملحوظ أن التفكيكية انتشرت في النقد الأمريكي أكثر من انتشارها في غيره [٣٠]. وتفسير ذلك أن التفكيكية فتحت الطريق أمام النقاد لاكتشاف الامكانات التي يستطيع الناقد القيام بها دون الاهتمام بالتمييز بين كتابة نقدية إبداعية وأخرى نقدية فقط .فكل عمل أدبي يتضمن أصولاً وهذه الأصول تخدع الناقد أما الذي يأبى الخديعة فما عليه إلا اقتحام النصوص متحرراً من عقدة النقص بادئاً خوض تجربة جديدة تقوم على قلب المعاني. وقد بين هليز ميلر في دراساته التطبيقية لأعمال محددة أن المعاني في النصوص تتقاطع وتتضاعف حتى لتبدو وكأنها تشارك في التناقض : تناقض الضيف (المتطفل) والمضيف وهو النص . ويذهب ميللر إلى أبعد من ذلك فيزعم أن النصوص الأدبية موجودة بقصد اختيار معانيها والكشف عنها من خلال عملية إعادة الخلق التي يقوم بها النقاد[٣١] . ويمثل الشعر الرومانسي مادة خصبة اجتذبت النقاد التفكيكيين . وذلك لما في هذا الشعر من براهين قائمة على التحام الذهن بالموضوع ، وقد

أوضح هارتمان في دراسته لمقاطع من السّرد الاعترافي لورد زووريث كمون الحلم فيما وراء لغة النص ، تلك اللغة التي تجلب معها بناءً تأملياً من القلق لا يتطابق مع أهدافها المعلنة في تقديم المعرفة الخالصة والموثقة[٣٢] .

والشيء نفسه يوضحه ميللر بالتأكيد على أن اللغة في أعمال جورج بولية تتجاوز مبتغاها التعبيري لتكون وسيطاً شفافاً يسمح للنقاد بالدخول في حرية تامة لعقل الكاتب . واللغة عنده هي : «أداة النقاد في التدوين. وهي وسيط موجود ويستطيع الناقد اقحام نفسه في النص ، ذلك لأنهما - الناقد والنص - مخترقان بلغة مشتركة بما في ذلك وسائل تفسيره لتلك اللغة .وان كلماته - أي الناقد - حتى وإن كانت مبنية للمجهول، فإنها تقدم إضافة للنص الذي يفهمه»[٣٣]. وهذا القول يذكرنا في حقيقة الأمر بكلام ديريدا عمّا يسميه التكملة Supplément وهو التأكيد على الطبيعة النصية غير المتناهية للفهم حيث المعاني تختلف وتتضاعف حالما يبدأ التفسير [٣٤] .

أما بول دي مان فإنه يدعو في العمى والبصيرة إلى بصيرة نقدية تبطل المقدمات التي يفضي إليها المعنى الظاهر مثلما يدعو إلى اختراق النص من منظور مَرْكَزَة العلاقة بين المؤلف والقارئ والبحث عن المعنى المستتر أو المضمر وذلك لا يتحقق إلا بالكشف عن تعارض ما هو داخلي وخارجي[٣٥] . وما يرمي إليه التفكيكيون بهذا القول أن ما يفهم من المعنى الخفي في النص قد يتعارض مع المعنى الظاهر وهذا لا يفسد في نظرهم صواب التفسير وحسن التأويل. ولتقريب ذلك يمكننا أن نعود للمثال الذي ذكرناه قبلاً وهو قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «ثلج» . فالظاهر على القصيدة انها تعبير عن فرح المتكلم وسروره بالثلج ولكن من المحتمل أن تكون القصيدة تعبيراً عن حالة من حالات الكبت أو الاشباع الجنسي . نستدل على ذلك من وجود بعض الكلمات والاشارات المبثوثة هنا وهنا مما له في وعي القارئ مدلولات جنسية . فلم يكن استعمال الشاعر لكلمات مثل : عرّيت . والشجرات العرايا . ويراودنا العشب . وجذبتني الخ .. استعمالاً عشوائياً . وقد يقال إن هذا الفهم لدلالات القصيدة يتعارض مع الفهم الظاهر لها .وهذا صحيح إلى حد ما غير أن التفكيكيين لا يقيمون وزناً لهذا التعارض ولا يأبهون .ويفرق دي مان بين نوعين من القراءة .

قراءة معيارية وقراءة منتجة . والقراءة المنتجة أو المنجزة هي التي يصعب تقويمها بمعايير الخطأ والصواب . فلا يقال ـ مثلاً ـ إن هذا التأويل أو الفهم صحيح أو غير صحيح . وانما يقال إنه يقوم على تتبع صحيح للمجازات اللغوية الرمزية ، فبعض مجازات بروست Proust وهو كاتب روائي فرنسي ـ عند وضعها موضع الاختبار تذوب في سلسلة من الكنايات والتفصيلات التي تنتظم عالم الإدراك الداخلي والخارجي .

والمجاز عند دومان ، شأنه شأن ياكبسون Jakobson لغة إبداعية ما لم يتحوّل إلى بضاعة رثة . فمثلاً كلمة «رياح التغيير» عبارة عن مجاز إلا أن هذا المجاز فقد بفعل العادة وتكرار الاستعمال غموضه الشاعري .

وهو يفرّق ـ مثلما يفرق ياكبسون ـ بين المجاز والكناية ، فالمجاز عند دومان أقرب إلى الرمز لذلك هو أكثر شاعرية وقد أوضح ذلك في دراسة له عن الشاعر الألماني ريلكه (١٩٧٩) الذي استخدم في شعره المجاز بكثرة، مكرساً باستخدامه هذا الحدود المترامية لشعرية البلاغة. ودومان لايؤمن بالقراءة المعيارية ، أي تلك التي تسعى إلى الحكم على الأدب بأنه أخلاقي أو غير أخلاقي . ولهذا لا نجده في نقده يستخدم أي معيار من معايير الأخلاق ، أما عن الصلة بين الأدب والفلسفة فقد رأى دومان على نحو ما يرى ديريدا ـ أن في الأدب شكلاً من أشكال الكتابة الفلسفية تقوم على اختراق نظم الفلسفة باصطلاحات بلاغية . فالأدب عنده ـ كما هو عند نيتشه ـ تخطيط لمشروع فلسفي أداته اللغة المُنجزة . واللغة المنجزة هي اللغة التي تسعى إلى انتاج تأثيرات بدلاً من الجزم التام أو المنطق .

ويؤخذ على النقد التفكيكي أو التقويض مآخذ كثيرة تزيد على تلك التي أخذت على غيره . ويقول ليتش Leitch في كتابه النقد التفكيكي .

«إن التفكيكية بأعتبارها صيغة لنظرية النص تخرّب Subverts كل شيء في التقاليد تقريباً .وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية» [٣٦].

ويؤكد هوارد فِلّبيرن Felpern أن التفكيكيين هم السبب الوحيد لأزمة الدراسات النقدية . فهم يتصورون المؤسسة الأدبية وقد تحولت إلى كرنفال تختفي فيه التقسيمات والحدود التي تميز بين الشيء وغيره إلى درجة يسود فيها الخلط ، ويمنح الطلبة درجات عالية مقابل السخرية التي يتقنونها مع جهلهم بأكثر الأشياء بداهة (٣٧) .

ويشبه ليتش الناقد هيليز ميللر بثور هائج وسط متجر لبيع الخزف . فهو يدمر كل شيء (٣٨) . والنقد التفكيكي يقوم على مواقف استعراضية أو استفزازية تصادف هوى من جانب المثقف الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص أكثر مما يقوم على مرتكزات نظرية يسهل تلقفها وتطبيقها مثلما كان الأمر في النقد الجديد . ويرى آخرون أن التفكيك يشبه الموضة التي تظهر في الوقت المناسب لإشباع حاجة مرتبطة بالذكاء التسويقي ، ليس غير (٣٩) .

ومما ساعد على رواج هذ التفكيك إجادة دعاته لفنون البيع والتغليف التي تمكنهم من بيع بضائع قديمة سبق تداولها في أشكال جديدة ، برّاقة(٤٠) .وقد ألف جون إلس John Ellis كتاباً ضمَّنه الكثير مما يؤخذ على التفكيكية ،وهو كتاب : ضد التفكيك Against Deconstruction (١٩٨٩) وفيه يثبت أن معظم التعبيرات والمقولات الأساسية للتيار التفكيكي كانت متداولة عند النقاد الجدد ، ومن ذلك مقولة إحالة المعنى التي ظهرت عند ديريدا بتعبير مختلف آخر هو ميتافيزيقيا الحضور . أما إنكار ديريدا لثبوت المعنى في القراء الأولى للنص فذلك تحوير لمقولة المغالطة القصدية . intentional fallacy التي تكلم عليها ويمزات وبيردسلي منذ العام ١٩٥٤ . وأخذ على التفكيكية أيضاً شغفها باستخدام كلمات واصطلاحات غير واضحة سعياً منها لإبهار القارئ وإقناعه بأن ما يقال له استثنائي وغير عادي . علاوة على أنها أعادت لبعض المقولات الفلسفية المعاصرة ، ولا سيما الظاهراتية ، وفلسفة التأويل ، تحكمها بالدرس الأدبي ، وهو شيء لطالما سعى النقد عموماً ، والبنيوية خاصة ، للتحرر منه .

٥ . النقد ونظرية التلقي Reception Theory:

على الرغم من المآخذ الكثيرة التي أخذت على النقد التفكيكي فقد وجد باحثون في مقولاته الأساسية ما يشجعهم على المضي بعيداً نحو فهم آخر لدور القارئ في التحليل النقدي واللجوء إلى التأويل بحثاً عن المعنى وقد شاع بفضل ذلك المفهوم نوع جديد من النقد الأدبي لا يعتمد الاهتمام بالمؤلف أو النص وإنما يوجه اهتمامه كله نحو استجابة القارئ Reader Respounse's (٤١) . وكنا قد ذكرنا في موضع سابق عناية إيڤور آرمسترونغ ريتشاردز Richards بذلك غير أن ريتشارد كان مهتماً بتوازن الدوافع، متأثراً في ذلك ببحوث علم النفس السلوكي.

والحق أن الاهتمام بالقراء واستجابة الجمهور يبدو ـ لمن يدقق النظر ـ أنه نقد وثيق الصلة بالنظرية الكلاسيكية في الأدب. فأفلاطون وأرسطو ولونجاينوس وهوراس شغلوا كثيراً باستجابة الجمهور للأدب . ففي كتاب لونجاينوس Lon-ginus في السمو On the Sublime يشيرإلى التأثير الذي يحدثه الكلام الشعري في المتلقي فيجعله أكثر انفعالاً وانجذاباً بل مشاركاً فعالاً في الدلالة على ما يقع حولَهُ الحديث(٤٢) .

وتأويل كلام لونجاينوس معناه أن القارئ إذا صار جزءاً من الحدث، ووقع في شراك اللغة فلن تكون ثمة حاجة لديه للبحث عن المعنى . أي إذا وقع التأثير انتفت الحاجة إلى التفسير . أما أرسطو فلم يكتف بالقول: إن المأساة غايتها إثارة الخوف والاشفاق لتحقيق التطهير Catharsis وإنما ربط معيار جودة الشعر ببراعة التصوير ، وقوة ما فيه من التأثير .وإقصاء أفلاطون للشعراء من جمهوريته المثالية لما في شعرهم الملحمي والغنائي من خطر إنما يعبر في ذلك عن إيمانه بقدرة التعبير الشعري الهائلة على توجيه السلوك الإنساني ، والتأثير على الحياة .وهذا الإيمان بقوة التأثير الذي تحدثه لغة الشعر في النفوس هو الذي دعا أرستوفانيس ـ أحد شعراء الكوميديا الإغريق، إلى دعوة مؤلفي المآسي لاسداء النصح من أجل تنشئة مواطنين صالحين(٤٣) .

وأفلاطون نفسه في محاورته المسّماه Ion يحاول اقناعنا بأن الالهام ينتقل من

ربة الشعر إلى المتلقي عبر وسيط هو الشاعر مشبهاً هذه التأثيرات بتأثير المغناطيس في قطع متعددة من الحديد تصبح الثانية منها قادرة على جذب قطع أخرى بسبب تأثرها بالقطعة الأولى وهكذا ..

وفي عصر النهضة ، وعلى الرغم من الدور الأخلاقي الذي ألقى على كاهل الأدب ، ظلت الاستجابة الأدبية محور النظرية النقدية ، إذ كانت محاسن القصيدة تقاس بمدى تأثيرها في جمهور المتلقين[٤٤] . أما تقويم الشعر عند جمهرة النقاد وجهابذة الأدب فقد انحصر في معيارٍ واحد هو نفعه الاجتماعي[٤٥] فالمتزمتون أمثال جونسون Johnson اتهموه - أي الأدب - بالتأثير الاخلاقي الضار فيما ذهب المتنوّرون إلى رأى آخر وهو أن الشاعر هو من يصنع طبيعة أخرى [٤٦] . وفي العصر الأوغسطي الذي يشمل أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر تم التركيز على الاستجابة القوية لشعر الهجاء ، وتأثيره الشديد في السلوك الفردي ، والرأى العام ومغزاه الخاص ، الضيق ، ومن حيث تناوله موضوعات سياسية بأسلوب مباشر .

ويذهب الكسندر بوب Pope في منظومته مقالة في النقد Essay on Criticism إلى الدفاع عن الأدب باعتباره ذا آثر خطر على مجرى الأحداث نحو الأحسن أو الأسوأ وفي مثل هذه الظروف لا بدّ أن تُحدّد استجابة الجمهور الأدبية تحديداً حاسماً طبيعة النشاط الأدبي ، وتوجهاته ولا بدّ أن النقاد ، في وسطٍ كهذا ، يتناقشون حوْل ما إذا كانت الاستجابة جزءاً من المعنى ، وهل المعنى كامن في النص نفسه أم أنه كامن في القارئ[٤٧] .

واختلفت لهجات النقاد في مناقشة مفهوم التلقي منذ بروز النقد الشكلي Formal Criticism وتأثر ذلك ببعض العوامل التي منها الانفصام الواضح بين الحياة السياسية والانتاج الأدبي . وانتشار الطباعة الذي أدى إلى اتساع دائرة القراءة ، مما أدى إلى تغيير نمط العلاقة بين المؤلف والقارئ . فثمة فرق بين تكسب الأديب عن طريق بيع مؤلفاته وبين نظم الأشعار في مخاطبته ولي نعمته، وحاشيته، لأنه . في هذه الحال ، سوف يضطر إلى مراعاة المقام ومخاطبة

الحضور باللغة المتداولة . لقد كان في اعتماد المؤلف على طبع أعماله ونشرها بأعداد كبيرة ، وإعادة طباعة الكتاب من حين إلى آخر ، تغيير نوعي في علاقة المؤلف بالقارئ.

ويتمثل هذا التغيير في تحرير عملية الإنتاج الأدبي ، وتلقيه ، من تبعات أي سياق اجتماعي يربط الأديب بالقارئ . ولهذا كثر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الأدب القائم على مخاطبة مشاعر القارئ بعيداً عن التأثر بأي توجيه يلقيه على كاهله العرف السائد أو الذوق الأخلاقي . وسرعان ما تغيرت لهجة الناقد الذي لم يعد معنياً بالدفاع عن تأثير الأدب بقدر عنايته المنصبّة على الاستجابة العاطفية للغة الشعر والدراسة التحليلية لجماليات التلقي . واصبح البحث في ضروب الاستجابة العاطفية للأدب، والفنون ، دليلاً عملياً يؤيد الافتراضات حوّل تحكم القوانين الكونية بنشاط العقل البشري . أي أن عملية التلقي اصبحت موضوعاً Object خاضعاً للتحليل العلمي الأكاديمي(٤٨) .

ومن أبرز الذين سعوا إلى دراسة الاستجابة دراسة أكاديمية الناقد البريطاني ريتشاردز Richards الذي يرى في الشعر خلاص الإنسان بما فيه من تأثير يؤدي إلى ضبط إيقاع العواطف والانفعالات(٤٩) . وينفي ت.س. إليوت Eliot عن الشعر مهمّة التأثير العاطفي بتوكيد قدرته على دمج التجارب المستجدة . فالشعر يوفق بين الحقائق الخارجية وانفعالات الشاعر ، أي بين التجربة والذهن عن طريق المعادل الموضوعي(٥٠) Objective Correlative الذي هو تكثيف لتجارب عديدة ليس الهدف منها التعبير عن انفعال الشاعر بقدر ما هو التهرّب منه . أي أن إليوت يؤمن بالفصل بين القصيدة والشاعر . ومن هنا كان التحوّل الكبير من الاهتمام بالشاعر إلى الاهتمام بالقصيدة . وكان من نتائج ذلك التأكيد على الفرق بين لغة الشعر ولغة العلم عند النقاد الجدد . لغة الشعر تختلف عن اللغة العلمية لأن مضمونها يستحيل فصله والتعبير عنه بأي وسيلة أخرى . ودراسة هذا المضمون تنبع من دراسة التشكيل اللغوي.وهي دراسة لا تحتاج إلى التفسير وحسب وإنما إلى دارس متدرّب يعرف ضوابط القراءة التي لا تخرج عن الإطار العلمي الموضوعي . وعلى النقد أن يقوم بهذه المهمة مستقلاً عن أي علم آخر ،

كالتاريخ أو السيرة أو علم الاجتماع او علم النفس ، ويترتب على ذلك أن يتبوأ النقاد وأساتذة الأدب مكانتهم الأكاديمية ، وأن يزاحم النقد العلوم الأخرى ، وأن يسطع نجمه في سماء العالم المادي[٥١] .

هذا النوع من النقد تمتع بحضور مكثف إلى أن برز تيار نقدي آخر يدعو إلى الإفادة من علوم الإنسان ومن مشاعر القارئ فيما يعرف بالتحليل النصي Tex-tual Analysis وهذا التيار شن هجومه الصاعق على ومزات وبردسلي ومقالتهما المشهورة وهم التأثير Affective Fallacy التي تضمّنها كتابهما Ver-bal Icon ودافع هذا التيار الجديد عن موقف القارئ ودوره في تحديد معنى النص . وأعلنوا أن القصيدة ليست غرضاً في ذاتها وإنما هي غرَضٌ بما يضيفه إليها كلّ متلق من تجربته الخاصة . أي أن ماهية القصيدة تتشكل بما تقوله هي وبما يقوله لها القارئ. وعلي هذ النحو برز نوع من النقد ينبني أساساً على استجابة القارئ متخطياً الحواجز التي حاول النقد الجديد إقامتها في الطريق .

وفي هذا السياق عُدّت مدرسة كونستانس الألمانية أول تجمع نقدي يلتفت إلى القارئ عوضاً عن النص الذي يعدّ في نظر البنويين بنية مغلقة، مكتفية بذاتها ، بعيداً عن المبدع والقارئ . وأطلق هانز روبرت ياوس Hans Robert jauss على هذا النقد اسم «جماليات التلقي» . وتقوم جماليات التلقي على ما يلي :

١ - القارئ هو المستهدف في أي عمل أدبي ولا قيمة لذلك العمل الا في أثناء قراءته . لأن القراءة بتحقيق التفاعل بين القارئ ومادة النص المكتوب تبعث الحياة في حروفه وكلماته الميتة .

٢ - إن النص الأدبي ، بطبيعته المجازية ، نص مفتوح يسمح بتعدد القراءات . وهذا التعدد هو الذي يخصب النص ويغنيه وفي هذه المسألة تلتقي نظرية التلقي مع التفكيك .

٣ - ليس ضرورياً أن يقرأ النص في إطاره التاريخي ، فللقارئ مرجعياته التي تمكنه من تشكيل المعنى الأدبي للنص وفي هذا الصدد يقول إيزر Iser أحد أقطاب نظرية التلقي : «يتشكل العمل الأدبي من خلال القراءة ، وجوهره

ومعناه ليسا وليدي النص بقدر ما هما وليدي التفاعل الداخلي بين أجزائه وتصوّرات القارئ» ومعنى هذا أن الأثر الأدبي يحتوي رموزاً ودلالات وإيحاءات تستطيع أن تثير لدى القارئ ما يمكن أن يعد نشاطاً إبداعياً يوازي النشاط الذي أثاره في نفس كاتبه.

٤ ـ القراء لا يتساوون في نظرتهم إلى النص ، فقد تم تقسيمهم على ثلاثة :

أ ـ القارئ العادي وهو الذي لا يقدم أي إضافة للنص ، وهذا قارئ سلبي .

ب ـ القارئ العارف أو المهتم وهو الذي يستطيع بما أوتي من خبرةٍ إعادة انتاج النص الأدبي في نفسه .

جـ ـ القارئ الناقد وهو الذي لا يستطيع انتاج النص في نفسه فقط بل على الورق أيضاً . أي أنه قادر على صياغة النص من جديد في قراءة تؤثر بدورها في قارئ آخر من النوع الأول أو الثاني . وهذه القراءة يسميها أقطاب مدرسة كونستانس القراءة المنتجة مما يذكرنا باستخدام هذا التعبير عند التفكيكيين .

٥ ـ لا وجود لقراءة محايدة ، ولا بد من توفر الحد الأدنى من الموضوعية لدى القارئ الجيد ليتمكن من إعادة بناء السياق المناسب للنص ، وموضوعية الناقد ـ عندهم ـ لا تقاس إلا بدقته في تطبيق النموذج التأويلي الذي اختاره . والأثر الأدبي نفسه في رأيهم يُبَرْمِج عملية التلقي .

٦ ـ يرفض أصحاب نظرية التلقي أي معيارإيديولوجي سابق لأن الإيمان ببعض المعايير الإيديولوجية يؤثر في تفاعل النص والقارئ وربما يعيق هذا التفاعل عندما تتحول هاتيك المعايير إلى موضوع ينشده القارئ في النّص، بينما القراءة الجيدة هي التي تقوم على التوفيق بين ما لدى القارئ من معارف أو خبرة وبين نسيج النص الداخلي .(٥٢)

٧ ـ وتؤمن مدرسة كونستانس بأن القراءة المنتجة ، أو القراءة الفعلية ، ضرب من المداورة أو المرواغة والتجسس على الكلمات ، وهي بحث عن المضمر واقتحام للمجهول (٥٣) . وفي هذه تلتقي نظرية التلقي بنظرية التفكيك لقاءً حميماً ،

وهو الشيء الذي أوضحناه عند الحديث عن هارتمان وتجربته في القراءة. علاوة على أن هذه الفكرة تذكرنا بحديث ديريدا عما سماه تكملة[٥٤] .

٨ . ويستخدم مبتكرو نظرية التلقي مصطلح أفق الانتظار أو التوقع Horizon of Attention أو الانتباه . ويعنون به استحالة فصل النص الذي نقرؤه عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه وانتمى إليه أول أمره . فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثله أو يمثله وعن طريق التداخل بين هذين الأفقين تنمو لدى مستقبل النص القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني . ولكن هذا التوقع لا يستتبع بالضرورة تطابق المعاني التي نتوصل إليها مع تلك التي تحدث عنها القدماء ، وهذا ما يسمّى كسر حاجز التوقع الذي هو في نظر جماليات التلقي شيء ينم عن أن القراءة المنتجة تضيف للنص شيئاً جديداً[٥٥]. كذلك إذا جاء الشاعرأو الكاتب ببعض النتائج التي تخالف توقع القارئ محدثاً شيئاً من الدهشة أو الصدق فهذا أيضاً من باب كسر توقع القارئ أو الانزياح الجمالي .

ونستطيع أن نتناول مثالاً على التلقي من قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي غرفة المرأة الوحيدة[٥٦] .

ها هي الآن تطرد عنها المدينة

تغلق من خلفها بابها

وتضمُّ الستار

ثم تشعل مصباحها في النهار

تلك أشياؤها

حيوانات وحْدَتها

تشرئبُّ لها في الزوايا

وفوق الجدار

ثمَّ موقد غاز،

ومغسلةٌ،

ورفوف لوضع المؤونة

متفىً صغيرٌ

وفي العمق ثمَّ سرير

ومنضدةٌ

قصص لاجتلاب النعاس

ومنفضة،

وشموعٌ صغار

كل شيء له مَوْضع لا يبارِحُهُ

وحضورٌ،

له من خَطى الوقت خُبْزٌ وماء

ومن ظلها المتارجح إغفاءَةٌ ودثار

كل شيء له معها شهوةٌ وبكاءٌ

له نكهة الجسد المتعَوِّد وحدته

المتامل في ذاته

كل شيء مرايا

لها وجهها

ولها ما لأغصانها من حميمُية وانكسار

ربما عبرت في طفولتها بمكانٍ كهذا

بضَوْءٍ

وانيةٍ يسقط الظلّ منها على مفرشٍ ناصع

ربما استحضرت

بالعقود المدلاة، والشمعدانات

روحاً، تعود بها لبساتين هاربة

لينابيع تجري على أوْجهٍ

تترجرج تحت المياه النقية،

باسمة في القرار

* * *

لم أكنْ أنا

كانت تكلم غيري

وتنظر في وجهه المستعار

ففي هذه القصيدة يتضح لدى الوهلة الأولى والنظرة العجلى أن الشاعر يصف حجرة لامرأة مستوحدة. وهذا موضوع إنساني فيه ما يتوقعه القارئ من إظهار التعاطف مع هذه المرأة . لكن الشاعر أزاح كلّ هذه الانفعالات والعواطف وبدا لنا وكأنه يصف المنزل ويصوره في لقطات جامدة : الدمى التي تضعها في الزوايا والصور والايقونات فوق الجدران. وموقد الغاز والمغسلة ورفوف الطعام وسرير النوم المعدني ومنضدة للقراءة وضعت فوقها قصص ومنفضة للسجائر وشموع . ولكن هذه اللقطات الجامدة عندما يعيد القارئ فيها النظر يجدها تتحرك وتبث الحياة . ونجد الشاعر يلاحظ ذلك فبالرغم من أن لكل شيء حضوره. هذا الحضور الذي يتخيله القارئ ـ إلا أنه ينبئ عما تعانيه هذه المرأة من توق إلى لقاء الآخر الذي عبّر عنه الشاعر بألفاظ مثل : الشهوة ، نكهة الجسد ، المرايا، الأعضاء . وفجأة تتحول هذه الأشياء إلى سيرة تبدأ بطفولة تلك المرأة وما مرت به من ذكريات تعود بها إلى بساتين هاربة . وهذه البساتين والينابيع التي تترقرق ربما كانت تشير إلى افتقارها لتلك اللحظة التي رمز لها الشاعر : بالخُبز والماء والاغفاءة والدثار والدفء وإذ يكون القارئ بين هذه الاحتمالات من المعاني يفجأنا الشاعر بالمقطع الأخير :

لم اكن انا

كنت تكلّم غيري

وتنظر في وجهه المستعار

فلعل الوحدة التي تعانيها هذه المرأة هي نفسها الوحدة والاغتراب الذي يعاني منه المتكلم. فذكره للغير والوجه المستعار ينم عن أنه هو ـ هذا الغريب المهاجر ـ لا يطمع حتى بوصال هذه المرأة المستوحدة التي تفضل عليه شخصاً غيره بوجه زائف وغير حقيقي ، ونحن لو قارنا بين هذا المعنى الذي نقترحه للقصيدة وأي معنى آخر تم تداوله في كتب النقد فسنجد أنه معنىً يخالف بوضوح أيّ استنتاج آخر وربما خالف أيضاً ما كان يعنيه الشاعر في هذه القصيدة .

ونظرية التلقي تتيح للقارئ هذا النوع من التصرف بمعاني النصوص . وتفتح الباب أمامنا مشرّعاً للافتتان في التأويل والتفسير . ويجب ألا تفوتنا ملاحظة مهمة عن نظرية التلقي . وهي انقسام النقاد التابعين لها في مجموعتين ، إحداهما تهتم بالمعنى ويغلب عليها النظر التأويلي . والأخرى تهتم بوصف النص الأدبي وصفاً علمياً بعيداً عن أي تأويل . ويعد هانز روبرت ياوس Jauss الذي ذكر في في مستهل هذا الحديث أحد المهتمين بتأويل النص . فقد تجنب طريقة رولان بارط البنيوية التي تنتج قراءة لا هي تاريخية ولا جمالية . وفي هذا السياق صاغ ياوس تعبير «أفق التوقع» الذي يعني عنده المسافة القائمة بين النص والقارئ . واجتياز هذه المسافة يتطلب أن ينصب الاهتمام على عملية التلقي بدلاً من المؤلف أو النص أو التأثيرات الأدبية الجانبية. وعملية التلقي تبدأ ، في رأيه، من زمن كتابة النص مروراً بتاريخ تلقيه وانتهاءً بتأويله . أي أن التلقي لا يتحقق إلا في الإلمام بتأويله الجماعي من أجيال القراء المتتالية ، فضلاً عن التطواف في آفاق توقعاته واستقباله ، والتجارب السابقة للقراء مع العمل الأدبي جزءٌ أساسي من عملية التلقي[٥٧] .

وحتى العمل الأدبي الجديد لا يخلو ـ في رأي ياوس ـ من إشارات وتلميحات وخصائص توقظ لدى المتلقي بعض الأفكار التي يتذكرها عن النوع الأدبي الذي

يتلقاه. وقد يعمل على مخالفة توقعات القارئ أو العكس ، وفي كل الأحوال فإن ذلك يوقظ إحساس القارئ استناداً إلى القواعد الخاصة بالشكل الأدبي . وهذا ما يسميه ياوس تغييراً في أفق التوقع [٥٨] .

وأياً كان التغيير الذي يحدثه النص في توقعات القارئ فإن أشكال التفاعل بينه وبين العمل الأدبي لا تتجاوز الانماط الخمسة التالية : التداعي، والإعجاب ، والتعاطف ، والتطهير، والاحساس بالمفارقة أو التناقض الظاهري [٥٩] .

وقد وجدت نظرية التلقي هذه صداها في النقد العربي الحديث .ورأينا عدداً من النقاد يعيد النظر في تراثنا الأدبي من زاوية الحرص على تقديم قراءة جديدة لبعض ذلك التراث، ونلفت النظر هنا إلى دراسة وهب رومية للشعر العربي القديم في ضوء النظر النقدي الجديد [٦٠] . ولمصطفى ناصف محاولات جادة سعى فيها إلى إعادة النظر في الشعر ، لا سيما كتابه قراءة ثانية لشعرنا القديم [٦١]. ومن الدارسين من توجه إلي النبش في التراث النقدي العربي زاعماً أن نقادنا من أمثال ابن قتيبة (٢٧٦هـ) وقدامة (٣٣٧هـ) والآمدي (٣٧١هـ) والجرجاني (٣٨٥هـ) والمرزوقي سبقوا الغربيين إلى الكلام عن التوقع والتقبل وأفق القراءة [٦٢] .

هذا ويؤخذ علي نظرية التلقي ما فيها من جنوح إلى جعل القراءة النقدية قراءة ذاتية لا تحد من جموحها الذاتي قواعد ولا قوانين .وفي هذا الشأن يقول روبرت فايمن ـ أحد النقاد الألمان ـ إن عمل ياوس إنما هو توكيد لمذهب ذاتي خالص ، ففي اعتقاده أن وعي القراء الأفراد هو الذي يحدد تحديداً نهائياً صورة التاريخ» [٦٣] .

ويؤخذ عليها أيضاً انها لا تزودنا بأي مقاييس أو معايير تستند إليها في تقويم النص الأدبي ، أو الحكم على عملية التلقي بالنجاح أو الإخفاق . مما يهدد بتحويل القراءة المنتجة إلى قراءة انطباعية كتلك التي يطلب فيها من الطلبة تسجيل انطباعاتهم حول أثر النص الشعري في نفوسهم مثلاً . أما المصطلحات التي تستخدمها نظرية التلقي فباستثناء مصطلح «أفق القراءة» الذي ذكرناه

والقارئ الضمني implicity reader والقارئ العمدة نجدها تتداول مصطلحات النقد الجديد كالمفارقة irony والتناقض الظاهري Paradox والابهام أو الغموض ambiguity وتعدّد المعنى Complexity والوحدة العضوية Organic Unity والتخفي وراء ضمير المتكلّم Persona . وهذا يجعل من القول بأن النقد التطبيقي الذي كتبه رواد مدرسة التلقي ، ونشر في بعض المجلات ، نقد لم يؤثر كثيراً في النقد الحديث ، ولم يمثل علامة فارقة فيه ، قولاً غير بعيد عن الصحة[٦٤] .

٦. النقد والتأويل:

من أثر التفكيكية في النقد الأدبي شيوع ما يعرف بالنقد التأويلي. ولا بد أولاً من إيضاح الفرق بين التفسير والتأويل. فكثيراً ما يخطيءبعضنا فيستخدم كلمة التفسير وهو يعني التأويل أو العكس. وخير من يوضح الفارق بين الكلمتين الشريف الجرجاني علي بن محمد في كتابه التعريفات الذي جاء فيه أن التأويل هو صرف الآية عن معناها الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه مما يوافق الكتاب والسنة. مثل قوله تعالى : ﴿يخرج الحي من الميت﴾[٦٥] أراد به إخراج الطير وهو حي من البيضة وهي ميت، فهذا تفسير، أما إذا أراد به إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل فهذا تأويل[٦٦].

والتفسير عنده هو الكشف والإظهار. وفي الشّرْع: هو توضيح معنى الآية وشأنها وقصتها والسبب الذي نزلت فيه بلفظ يدل عليه دلالة ظاهرة[٦٧]. ويقال للتفسير بالإنجليزية interpretation أما التأويل فيطلق عليه hermeneutics وقد عرض لهذا المصطلح نصر حامد أبو زيد في إشكالية القراءة وآليات التأويل وأوضح مغزاه[٦٨].

ولم تكن تيارات النقد المتأثرة باللسانيات متحمسة للتأويل أو التفسير في أول الأمر. لأن اهتمامها بأدبية النص قام على إقصاء المعنى. ويبدو هذا جلياً عند الشكليين الروس[٦٩] وكذلك الأمر بالنسبة للأسلوبي ليو سبيتزر Leo Spitzer وينسحب الأمر على النظريات الشعرية اللسانية الخاضعة للمناهج الوصفية

الجديدة، ولسطوة المثل العلميـة الشكليـة التي اتخذت موقفاً مناهضاً للتأويل. ويفهم من إشارة هانز روبرت ياوس Jauss إلى مقالة بيتر زويندي Peter Szondi حـول واقع النقد الأدبي أنه حتى العام (١٩٧٠) اكـتفى ـ أي التـأويل ـ بلعب دور الفـقـيـر القـريب[٧٠] وقـد دعـا على هـامش تلك الإشـارة إلى نوع من التـأويل للنصوص الأدبية يأخذ بالاعتبار الطابع الجمالي لفرضيـة التفسير الحرفي من جهة، والتأويل في الإطار الذي يتقبله فهمنا المعاصر للفن. فالمطلوب من المؤول أن يعتمد على الطابع الجمالي للنص وليس على أي طابع لاهوتي أو قانوني أو اجتماعي. ولهذا لا بد من مراعاة أن لكل نص ثلاثة مقاصد، أولها : مقصد المؤلف، وثانيها مقصد النص، والثالث هو مقاصد المؤول أي القارئ.

وفي هـذا التقـاطع تلتقي نظرية التلقي بمفـهوم التـأويل الأدبي. فكلاهمـا يستخدم ما يُسمى بأفق القراءة وأفق الانتظار وأفق التوقع.

وبالنسبة للنص الشعري يرتبط الفهم الجمالي من الناحية التأويلية بالتوقعات التي تثيرها القـراءة الأولى. وأما التفسير الحرفي الخاص بالقراءة الثانية، وما بعدها، فيظل متصلاً بهذا الأفق طالما أن المفسّر أو المؤول يعتزم تقديم التجسيد الملموس لدلالية النص، ولا يرغب في ممارسة حقه في التعبير المجازي، أي منح النص معنى هو ـ في الأصل ـ دخيل عليه، ولا يمكن عزوُه إلى النص دون تجاهل شكله الشعري. وما يستوعبه القارئ من أفق القراءة الأولى والثانية يصبح قابلاً للتعبير عنه في القراءة الثالثة، وهي التي تعتمد على استرجاع عملية التفسير الحرفي. وفي أثناء هذه العملية، واعتماداً على الصلة بين هاتيك الآفاق، تتكوّن لدى القارئ تجربة ذاتية جديدة تسهم في تعميق فهمه للحياة[٧١].

وهذا القـارئ عند مـيشـال ريفـايتـر Michael Riffaterre لا بدّ أن يكون قـارئاً مثالياً أو قـارئاً خارقاً للعادة، واسع الاطلاع، قادراً على تسجيل كل انطباع جمالي بدقة ووعي مع القدرة على إحالته ثانية إلى بنية فعّالة في النص[٧٢].

ويختلف ريفاتير عن غيره من التأويليين باعتقاده أن التأويل يمكن أن يفضي إلى تجربة في الفهم تقوم على بيان ينتهي إلى رأي قاطع Determination في

حين أن غيره من أمثال ولفانغ إيزرIser استبدل احتمال الجزم أو القطع Determinability من اليقين المفرط Over Determination وفي رأيه أن عملية التلقي التأويلي تقوم على خطى إجرائية تتمثل فيما يلي:

١. يقوم القارئ بقراءة القصيدة بيتاً بيتاً مستخدماً في قراءته منظوره الذي يساعده على توقع الدلالات، فيدرك الشكل المكتمل للقصيدة إدراكاً لا يخلو من نقص. ناهيك عن أن المعنى الكلي الذي يخدم فرضياته التأويلية لا يكتمل في حدود القراءة الأولى.

٢. يعود القارئ إلى النص ثانية فيسترجع عبر قراءته الجديدة الأسئلة التي ظلّت دون إجابة في القراءة الأولى. وقد تبدأ من نهاية القصيدة والاتجاه عكسياً نحو البداية. أو من الكل إلى الجزء . وفي هذه الأثناء يسعى القارئ إلى دمج الدلالات الجزئية في معنىً كلّي. وهذا المعنى الكلي هو الذي يتحدّد بمقتضاه أفق التوقع في القراءة الثالثة.

٣. القراءة الثالثة. وفيها يتم توظيف المعنى الموضوعي الذي تم استيعابه في القراءة الأولى والثانية، ولا يتعدى هذا المعنى كونه فرضية أولى للتأويل، ثم يأتي الفهم الجمالي رديفاً للفهم الموضوعي. وهذا هو الشيء الذي يختص به التأويل في الآداب والفنون عن غيره من فروع المعرفة الأخرى.

ويطلق ولفانغ إيزر Iser على هذه القراءة اسم قراءة إعادة التركيب. فهي التي تسمح بإعادة انبثاق النص من جديد مع إلغاء المسافة التي كانت تفصل بين الأسئلة التي شكّل النص جواباً عنها في السابق وبين الأسئلة التي يشكّل جواباً عنها في القراءة الحاضرة. وبدلاً من أن يكون سؤال المؤول: ما الذي يقوله النص لي؟ يصبح ما الذي يقوله وما الذي أريد قوله من خلال النّص؟. أي أن التأويل لا يقوم على مبدأ الأخذ بالتفسير الحرفي وإنما يقوم على اختبار تطبيقي عملي غايته تلبية رغبة القارئ المؤول في توسيع تجربته من خلال الآخر، أي من خلال التواصل الأدبي بالماضي[٧٢].

تأسيساً على ما سبق ترى نظرية التأويل في النص الأدبي نصّاً متعدد الوجوه

وليست له حقيقة جوهرية واحدة. ومعاني الأعمال الأدبية باختلافها وتنوعها من حين إلى آخر إنما تجسد منطقاً مُعيّناً يؤدي إلى تغيير منظم في التذوّق الجمالي تبعاً للتفسيرات والتأويلات المستخلصة من النصوص بما في ذلك تلك النصوص التي تسمح بتعدد الدلالات. ولا ريب في أنّ التأويليين يختلفون عن غيرهم في عدم إقصائهم للفهم التاريخي بل يؤكدون على أن الملاحظة الجمالية ذاتها خاضعة للتغيير التاريخي[٧٤].

ولهذا فإن أي نص أدبي ظهر في حقبة من الزمن ليخاطب المتلقي بمدلوله الحرفي يصبح في حقبة زمنية أخرى نصّاً لا قيمة لمدلوله ذاك، وإنما ينظر إليه باعتباره نصاً مجازياً فقط. وقد أُخضعت لهذا النظر نصوص لاهوتية من العهد القديم، ونصوص من العهد الجديد، وأخرى من فلسفة الإغريق، وكتابات عصر النهضة وما بعده[٧٥].

وعلى هذا فإن النقد القائم على تأويل النص ذو طبيعة مزودجة فهو في الوقت الذي يسعى فيه للكشف عن معنى جديد للنص يقوم بإخفاء معنىً آخر أو على الأقل التغاضي عنه. ثم يتحوّل المعنى الجديد الذي اكتشفه النقد التأويلي مع الزمن إلى معنى حرفي محتاج إلى تأويل آخر، وهكذا .. أي أن النصوص كيانات تتطوّر و «تحيا بالكشف عن مجازيتها الكامنة، وهذا يتطابق مع ما يذهب إليه ديريدا Derrida من حيث أن المعنى شيء لا يمكن التثبّت منه وتوكيده. لأن التفكيك معناه أن كل نص يخفي في داخله الكثير من الإشارات والدوال المعجمية والمصطلحية.. القابلة للمزيد من التفسير والتأويل والتقنين، وهذا شيء تنطبع به كل مدوّنات الفكر الغربي[٧٦].

وهذه الفكرة جعلت من التفكيك (موضة) تغزو المجلات الأمريكية. ممّا حمل الكثير من النقاد في الأدب الأمريكي على الظن بأن الأزمة التي كان يعانيها النقد ذهبت إلى غير رجعة[٧٧]. ومن بين الأمريكيين الذين ساروا في طريق التأويل جيفري هارتمان Hartman الذي سبق ذكره في كلامنا عن التفكيكية. ومن مواقفه التأويلية المشهورة دراسته لأبيات من قصيدة وليم وردزورث (١٧٧٠ ـ

١٨٥٠) المعروفة بعنوان قصائد لوسي Lucy Poems التي يشير فيها إشارة صريحة لموت طفلة:

I Had no human fears
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years
No motion has she now, no force,
She neither hears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees

وترجمتها إلى العربية:

(لا أشعر بأي شعور إنساني. هي تبدو عاجزة عن الإحساس، كشيء من آثار الوجود الأرضي، فقدت الحركة والقوة، لا تسمع ولا ترى، تجرجر أقدامها على الأرض، تتدحرج مع الصخور والحجارة والشجر». فقد رأى في الأبيات سلسلة من الموتيفات motifs المأتمية التي تطفو على السطح.

فالقصيدة تتخللها لعبة ماكرة للكلمات لا تستقر على وضع. وهكذا فإن كلمة diurnal في البيت السادس إلى جانب كلمة course بما فيها من مقاطع تحيل إلى كلمة corps في النطق القديم. وهذه الكلمة تعني (جثة) والكلمة الثانية يمكن أن تحيل إلى كلمة Grave وهي وإن لم ينطق بها الشاعر إلاّ أن صداها موجود في كلمات :feers و years و hears لكنها ستسقط بظهور الكلمة الأخيرة trees التي يمكن أن نستبدلها بكلمة tears (الدموع) لتنتعش بظهور هذه الاستعارة التي ينتج عنها نحيب يملأ الطبيعة. ولكن fears يجب أن تنتهي في رأيه من خلال الرنين الخافت الذي يتيحه الجناس التطريزي لكلمة trees. وهذا لا يرقى في رأي أمبرتو إيكو إلى مرتبة اليقين(٧٨) ويظل يدور في مدارات الإيحاء والتخمين ليس غير.

فالمطلوب عند تأويل النص للحصول على النسخة (ب) منه أن يكون كل لفظ من النسخة (أ) ذا صلة بانتاج النسخة (ب) من النص وهذا ليس بالإمكان. إلاّ أن

الناقد ـ في رأي إيكو ـ من حقه أن يستغل التماثل الصوتي الذي يقع بينهما وَفْق مبدأ الغياب الذي تكلمنا عليه عند وقوفنا إزاء التفكيك. وبالرغم من هذا فإن قراءة هارتمان التأويلية لأبيات وردزورث ، إن لم تَبْدُ لنا مقنعة، فهي ـ على الأقل ـ مغرية. والملاحظ هنا أنه لا يشير إلى نوايا المؤلف لأن من حق القارئ المؤول أن يجد في النص الذي يتأوله ما يصبو إليه لأنه في الأساس يحتوي مثل هذه التداعيات التي تشجع على الوصول إلى هذا المعنى. وإذا لم يكن المؤلف مسؤولاً عن وجود هذه الطبيعة الماكرة للنص فإن اللغة هي المسؤولة عن ذلك[٧٩].

وقد انتقلت فكرة التأويل إلى النقد العربي. ولا يعني ذلك أنها لم تكن معروفة عند القدماء ولكن شيوعها اقتصر على النصوص القرآنية وبعض الأحاديث القدسية والأبيات الشعرية المشكلة التي اختلف في تفسيرها اللغويون وتباينت حولها أنظار الشرّاح. أما في العصر الحديث فقد أعيد النّظر في غير قليل من نصوص التراث في ضوء هذا النظر الجديد القائم على البحث في مقاصد النص لا في مقاصد المؤلف. وفي مقاصد القارئ لا في مقاصد النص. ومن بين الذين طاب لهم استخدام التأويل وحَسُنَ نصر حامد أبو زيد في دراسته لبعض كتب التراث، لا سيما في كتابه الموسوم بـ إشكالية القراءة وآليات التأويل (١٩٩٢)[٨٠]. الذي تناول فيه نصوصاً قديمة لابن جنّي وعبد القاهر الجرجاني وسيبويه وغيرهم من اللغويين والنقّاد الأدبيّين، ممهّداً لذلك بدراسة حول معضلة تفسير النص في التراث العربي القديم والحديث[٨١]. وفيها يتطرّق إلى التفسير بالمأثور والتفسير بالرأي. فأما الأول فهو الذي يسعى إلى التعبير عن المعنى الحرفي للنص في حين أن الثاني هو الذي يسعى إلى التعبير عن مقاصده هو من خلال النص[٨٢].

وإذا صحّ تطبيق هذا التقسيم على النصّ القرآني، وطرق تفسيره وتأويله وتفسيره. فإن النص الأدبي اختلف هو الآخر في طرائق فهمه وتأويله وتفسيره. فمن النقّاد من يتناول روايات نجيب محفوظ ـ مثلاً ـ على أنّه كاتب اشتراكي، محتجّاً بما في أثاره من إشارات ودلائل تؤكد هذا التفسير. ومنهم من يتناوله على أنه كاتب إسلامي مشيراً إلى بعض الروحانيات في آثاره. وهذا ناجم عن أن

العلاقة بين المؤول والنص تتقدّم عليها العلاقة بين المؤلف والنص[٨٣]،ولكن إذا نحن قدّمنا علاقة المؤول بالنص فسوف نصل إلى النتيجة التي يقرّها النقد التأويلي، ويقبل بها، وهي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله. ومثل هذا الفهم لا يتأتّى إلاّ إذا عقد المتلقي حواراً بينه وبين النص. وهذا يتطلّب الإيمان بالأسس التالية:

١. إن العمل الأدبي ، أياً كان، مستقل عن مؤلفه استقلاله تاماً.

٢. لا يشكل العمل الأدبي وجوداً ذاتياً حتى وإن أفصح عن رؤية كاتبه للعالم، وإنما هو وجود موضوعي يتمتّع بالمزايا التي تتمتع بها أي ظاهرة من ظواهر الوجود الأخرى.

٣. يتضمن العمل الأدبي في إطاره الشكلي والجمالي حقيقته بالمعنى الفلسفي للكلمة . وهذه الحقيقة هي المعنى الذي يدعيه العمل الفني. ويخطئ من يظن أن العمل الفني لا وجود له خارج ما يتيحه من متعة جمالية. فهو كالتاريخ، والفلسفة، يتضمّن نوعاً من الحقائق لا توجد في غيره[٨٤].

٤. أما الشكل في العمل الأدبي فلا يتجاوز موقع الوسيط بين المؤلف والمتلقي. وهذا الوسيط يتميّز بالثبات مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة ومتغيّرة من قارئ لآخر ومن جيل لآخر. والحقيقة الكامنة فيه حقيقة غير ثابتة بل تتغيّر تبعاً لتغيّر المتلقي.

وهذه النقاط على الرغم من الطابع المنطقي الذي يبدو عليها لا يسلم أبو زيد بصحتها. فهو «لا يسلّم ـ مع هيدجر وجادامر ـ باستقلالية العمل الفني عن صاحبه وإن كان لا ينكر ـ في الوقت نفسه ـ أن العمل العظيم يتجاوز إطاره الجزئي الخاص والتاريخي إلى الكلّي العام الإنساني. ولا ينكر كذلك أن يكون موقف المؤول عاملاً مؤثراً في فهمنا للعمل الأدبي وشرطاً لا غناء عنه في أيّ تأويل.[٨٥]

وأبو زيد لا يكتفي بهذا التتبع لنظرية التأويل وإنما يعرض لآراء بول ريكور الإيطالي الذي صبّ جل اهتمامه على تفسير الرموز. والرَّمز عند ريكور بنية من

الدلالة ينمّ فيها المعنى الحرفي الأول المباشر على معنى ثانويّ مجازيّ غير مباشر، ولا يمكن الوصول إليه إلاّ من خلال المعنى الأوّل.[86]

ولا تتعدّى عملية التأويل الكشف عن المعنى الباطني لما هو ظاهر في المعنى الحرفي. وهذا يعني أن بول ريكور لا يسلم باستقلال النص الأدبي عن الأديب من حيث أن المعنى الظاهر دليل على المعنى الخفيّ، ولكنه ـ في الوقت ذاته ـ لا ينكر أن النص الأدبي بنسخته الجديدة التي يتوصل إليها المؤول مستقلة عن المؤلف من حيث المعنى. ويفرّق المؤول الفرنسي هيرش Hirsh بين المعنى والمغزى. فالمعنى meaning ثابت في النص أما المغزى أو الدلالة significance فمتغيّر أو متغيّرة. وغاية النقد الأدبي للنصوص هي الوصول إلى المغزى، بخلاف التفسير الذي غايته هي الوصول للمعنى. والوصول للمعنى يتحقق بتحليل النص لغوياً أما الوصول إلى المغزى فلا يتحقق إلاّ بنشوء علاقة بين النص والمتلقي تشبه تلك العلاقة التي نشأت في الماضي بين النص وكاتبه. ولا يهمّنا ـ في رأي هيرش ـ المعنى الذي قصده المؤلف، وإنما الذي يعنينا فحسب هو المعنى الذي يعبّر عنه النص. وتصوّرنا له يقوم على اختيار عملي وتطبيقي للاحتمالات المتعددة التي يتيحها لنا، فنستبعد الاحتمالات الضعيفة، ونستبقي الاحتمالات الأقوى، وهكذا... يظلُّ المغزى مختلفاً أو قابلاً للاختلاف(٨٧).

٧. النقد النسوي Feminist

بدأ ظهور النقد النسوي في الوقت الذي ظهرت فيه التفكيكية. وسنرى لاحقاً صلة نظرية الأدب النسوي بالتفكيكية. ولكننا نحاول قبل ذلك توضيح مصطلح الأدب النّسوي. فهو الأدب الذي يؤكد وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري لكلٍّ منهما هويته وملامحه الخاصة وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي. وتجاربه ا لخاصة من نفسيه وفكرية تؤثر في فهمه للعالم من حوْله والمرحلة التاريخية التي يعيشها[88]. وقد يتسع مفهوم الأدب النسوي ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء، والأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة. وكل أدب يعبّر عن نظرة المرأة لذاتها، أو نظرتها للرجل وعلاقتها به، أو

يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية، ومطالبها الذاتية، فهو أدب نسوي.

وقد واجه تعبير الأدب النسوي مشكلات كثيرة على صعيد تحديده. فإذا كان كاتبان مثل فلوبير، أو تولستوي، اللذان أبدعا «مدام بوفاريه» و«أنا كارنينا» يصنفان في الأدب الذكوري مع أن القضية الأساسية لكل منهما هي المرأة، فإنّ في المقابل ثمّة روايات تكتبها المرأة للتعبير عن إنكار الازدواجية، ومعايير التمييز على أساس الجنس، فكيف يمكن أن تحتسب هذه الأعمال في الأدب النسوي ولا تحتسب الروايتان المذكورتان؟!

ويبدو الأمر أقل صعوبة فيما يتصل بالنقد النسوي.

فالنقد النسوي هو كل نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة، وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع من أجل إقصاء المرأة، وتهميش دورها في الإبداع. ويهتم إلى جانب ذلك بمتابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي، والبحث في الخصائص الجمالية والبنائية واللغوية في هذا العطاء. وفي أواخر ستينيات القرن الماضي اهتم النقد الأنغلو ـ أمريكي بدراسة إبداع المرأة والتأكيد على خلوّه من كل ما ألصق بها من خصائص تتعلّق بالعَرَضي والسطحي والهامشي والبعد عن كل ما هو جوهري. ومن أشهر الكتب التي ظهرت في هذا السياق كتاب ماري إلمان التفكير بالمرأة ١٩٦٨ وكتاب فيلس شيلو النساء والجنون وكتاب كاتي ميلت السياسة الجنسية ١٩٧٧[٨٩].

وبرز التركيز على المرأة الناقدة والمنتجة للنص. وأعيد النظر في تاريخ الأدب. وصدرت مؤلفات متعددة لإلين شولتر وإنيس برات وسوزان غوبر وغيرهن حاولن فيها صياغة تاريخ الأدب صياغة جديدة تظهر دور المرأة، وأهمية الأدب النسوي. أما في فرنسا فقد اتجه النقد النسوي للإفادة من التحليل النفسي،واستخدمت أدواته لدراسة نماذج أدبية تظهر اضطهاد النساء في المجتمع الذكوري، وقد أوضحت هيلين سيكسوس في دراستها ما ينضح به الأدب الذكوري من تحيّف على حساب المرأة، فالرجل ـ في هذا الأدب ـ هو الذي يتمتع

بالصِّفات الإيجابية: الفعالية، المنطق، التحضّر، طيبة القلب. بينما لا تتصف المرأة في هذا الأدب إلاّ بالصفات السلبية كالخديعة والتقلب والخيانة والضعف. وكشفت هذه القراءة النفسية عن أنّ أدب المرأة محتاج إلى إعادة نظر للتخلّص مما تنطبع عليه من هلامية قابلة لتأويلات متعددة. وقد ساعد التحليل النفسي الناقدة على معرفة الأسباب التي تؤدي إلى غلبة مفاهيم الذكورة على الخطاب(٩٠).

وجاء شيوع النظرية التفكيكية في الأدب لجاك ديريدا Derrida بعد عام ١٩٦٦ ليقدّم الحجة القوية لأقطاب النقد النسوي. فالنقد التفكيكي شكّك بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي. ويؤكد أن المعنى في كل خطاب أدبي هو نتيجة العلاقة الخلافية بين الحضور والغياب، أو بين المعنى المتحقق والمعنى المرجأ. وما دام المعنى في النص الأدبي غير ثابت، وغير نهائي، فيما يوضح ديريدا في الكتابة والاختلاف، فإن المجال يغدو مفتوحاً لتجاوز كل المعايير والقوالب الجامدة واشتقاق معايير أخرى جديدة(٩١). ولهذا شرع النقد النسوي - مثلما ذكرنا - يعيد قراءة الأدب بصفة عامة، متتبعاً ما فيه من صور لكل من الرجل والمرأة بغية الكشف عمّا فيه من انسجام مع الأيديولوجية الأبوية أو اختلاف . فعلى سبيل المثال يتضح من دراسة كاتي ميلت Millett المذكورة لأدباء غربيين أن الهيمنة الجنسية الذكورية في قصص لورنس وهنري ميللر وجان جينيه تتجلّى من خلال استعمالهم مفردات ووحدات سردية يتبيّن فيها أن الكاتب يتوجه إلى قارئ من جنس واحد هو الذكر(٩٢). وتستنتج من ذلك شيئاً آخر وهو أن المرأة - حين تتحدّث عن الموضوعات الخاصة بها - تتمتع بقدرة أكبر على تصويرها لكونها ترى الأشياء رؤية مختلفة عن الرجل، وهذا محتاج إلى قراءة قادرة على تمييز الجوانب التي لم يكن الناقد معنياً أصلاً بملاحظتها، لذا لا بدّ من أن يقرأ هذا الأدب قراءة نسوية. قراءة متحررة من تحكّم الرجل في الخطاب والمصطلح النقدي. متحررة من الخطاب النسوي السائد الذي لخّصته روبين لاكوف La-koof بالصّفات الثلاث التالية: الضعف ، والتردّد، والتركيز على المبتذل والتافه(٩٣).

ومثل هذا الهدف الذي يسعى له النقد النسوي صعب المنال، عصيّ على التحقيق. فالوصول إلى نقد من هذا النوع محتاج إلى الكثير من النشاط الثقافي، والعقلاني ، واللغوي، والسيكولوجي، فضلاً عن الاجتماعي، للتخلص من أثر الفكر الأبوي الذي أفرزته في العصور المتوالية لغة نموذجية تؤكد هيمنة النقد الذكوري.

ومثلما أخذت على التفكيكية، ونظرية التلقي المآخذ، أخذت على النقد النسوي. فهو نقد متناقض، ينكر تقسيم الأدب إلى أدب ذكوري وأنثوي، في الوقت الذي يحاول فيه إقناعنا بوجود معايير، وأقيسة فنية خاصة بالأدب النسائي، وأخرى خاصة بالأدب الذكوري. وإذا تمّ التسليم بصحّة الدوافع الكامنة وراء ظهور النقد النسوي، فإن ما يخشى منه أن يؤدي ذلك إلى عزل الأدب الذي تكتبه المرأة، فيتعصّب النقّاد الذكور لأدب الذكور، والإناث لأدب المرأة، وفي الحالين تخسر المرأة بعض مكانتها الأدبية. علاوة على أنّ المعايير التي يعتمدها النقد النّسوي في القراءة هي معايير ذاتية. فليس ثمة حدود واضحة بين ما هو انطباعي في تحليل الأدب النسوي، وما هو منهجي أو موضوعي.

وأيّاً ما كان الأمر فإن الأدب النسوي والنقد النسوي سرعان ما أصبح من التيارات الملحوظة في الحياة الأدبية العربية. وظهرت بعض المجلاّت مثل مجلة (هاجر) و (تايكي) وغيرها من المجلات التي تختص بنشر الدراسات النقدية حول أدب المرأة. ونشرت بثينة شعبان من سورية كتاباً بعنوان ١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية وفيه يبرز تعصّب المرأة للمرأة وإقصاء المعايير الموضوعية عن مجال البحث لتضخيم ظاهرة الرواية النسوية(٩٤).

ولا يحْسُن بنا أن نختتم حديثنا عن النقد النسوي دون الإشارة إلى الطابع الذي يُمَيِّز هذا النقد محدداً في النقاط التالية:

١. يميل هذا النقد إلى التركيز على عالم المرأة الداخلي بما في ذلك الأمور الشّخصية، والعاطفية، وتجلية هذا الجانب من خلال القراءة النقدية لأعمال المرأة في الرواية، والقصة خاصة.

٢. الاهتمام باكتشاف التاريخ الأدبي الموروث للمرأة، وهو التاريخ الذي همّشته الأعمال السابقة بفضل الهيمنة المزعومة للأدباء والمؤرخين من الذكور على هذا المجال من البحث.

٣. السعي المستمر لتحديد سمات خاصة بلغة المرأة، والأسلوب الأنثوي، وما فيه من صور مجازية، وخيالية، وذلك كله من خلال التأمل الموصول في الأعمال التي تبدعها المرأة، سواءٌ أكانت هذه الأعمال قديمة أم معاصرة[٩٥].

٤. يسعى النقد النسوي أيضاً لفرض نموذج على الدراسات النقدية يلغي الفروق بين الذكر والأنثى فيما يسمى «الجنسوية» Gender ويعنون بها الهويّة الثقافية أو الاجتماعية للشخص بصَرْف النَّظَر عن كونه ذكراً، أو أنثى. وهذه المسألة مرتبطة بطبيعة الحال ـ بأهداف الحركة النسائية الرامية لخلخلة المفاهيم الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي بين الرجل والمرأة على أساس بيولوجي. وذلك أدّى فعلاً إلى الكشف عن الخلل، ولكنه لم يؤد إلى إلغائه. وانتقلت الرغبة في إزالة التميّز الوظيفي على أساس الجنس Sex إلى تفضيل المرأة وتمجيد الأنثى. مما يهدّد بالعودة إلى الدوران في الحلقة المفرغة ذاتها، فالادعاء بأنّ الأنثى هي الأصل لا يختلف ـ تماماً ـ عن الادعاء بأن الرجل هو الأصل. وهكذا ...[٩٦]

٨. النقد الثقافي : Cultural Criticism

لو لم نعقد العزم على أن يكون كتابنا الموجز هذا شاملاً لتيارات النقد الحديث،لما تطرّقنا إلى النقد الثقافي باعتبار أنه نفي للنقد الأدبي، وإلغاء له. والنقد الثقافي فيما يعرفه الغذامي فرع من فروع النقد النصّي وهذا يجعل منه ـ في رأيه ـ أحد فروع علم اللغة أو أحد حقول الألسنية. لأنه معنيٌّ بنقد الأنساق المُضمَرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بتجلياته كلها وأنماطه وصيغه المتعددة[٩٧].

وأول من استخدم مصطلح «النقد الثقافي» هو فنسنت ليتش الذي أراد به الإشارة إلى نوع من النقد يتجاوز البنيوية وما بعدها، والحداثة وما بعدها، إلى نقد يستخدم السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية دون أن يتخلّى عن

مناهج النقد الأدبي. وأهم ما يقوم عليه هذا النقد هو: تجاوز الأدب الجمالي، الرسمي،إلى تناول الإنتاج الثقافي أيّاً كان نوعه، ومستواه، وبالتالي فهو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية التي طالما أنكر النقد الأدبي قيمتها أو أهميتها بحكم أنها لا تخضع لشروط الذوق النقدي. ولهذا فهو - أي «النقد الثقافي» - يخالف تيارات النقد الأخرى في العودة إلى تأويل النصوص ، ودراسة الخلفية التاريخية، مما يجعل هذا النوع من النقد يتجاوب مع التاريخانية الجديدة New hestoricism[٩٨] التي تدعو بلسان أحد مؤسسيها ستيفن غرين إلى نقد جديد يتجاوز البنيوية إلى عبور الحدود بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسية والأدب والاقتصاد. فأهداف النقد الثقافي تقوم على إلغاء الفارق بين ما هو أدبي وغير أدبي[٩٩].

وتأسيساً على ذلك فإن بعض الأفكار التي كانت تشبه المسلمات في النقد الأدبي، أضحت موضع شك مثل فكرة المحاكاة، والتخييل ، والرّمز، وغيرها. لأنها في نظر النقد الثقافي تقوم على تحليل الظاهرة الأدبية التي أنتجها النقد التقليدي (المؤسساتي) وهي عاجزة عن تحليل الظاهرة الثقافية بمفهومها الواسع الذي يتصدّى له هذا النقد وقد أحلّ النقد الثقافي محل هاتيك المفاهيم فكرة جديدة وهي تأريخ النصوص وتنصيص التاريخ، أي معاملة النصوص معاملة التاريخ. أو على الأقل - الجمع بين البعدين الشكلي والتاريخي للنصوص ، ومنهم من دعا إلى شيء سمّاه النقد المدني Secular Criticism الذي تكلّم عنه إدوارد سعيد وأراد به نقداً يتوسط المسافة بين النقد التقليدي الذي يسمى بالنقد المؤسساتي وبين الثقافة التي تتحدّى الفعل النقدي. ويرى سعيد أن على الناقد أن يحول التعارض بين النظام ممثلاً في النقد التقليدي والثقافة إلى تجانس يخدم الممارسة النقدية عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته مع انفتاحه على النصوص والكتابات المهمّشة وإحضارها إلى المتن الثقافي وكَسْر الحدود القومية والعرقية لتحقيق خطاب عالمي إنساني. وفي الوقت نفسه صهر البعدين الجمالي والثقافي في بُعْد واحد معاً من حيث أن الثقافي ظرفي في حين أن الجمالي غير ظرفي[١٠٠].

والنقد الثقافي بهذه المفاهيم يجترئ على الكثير من الفنون الأدبية، ويعيد النظر فيها على أساس علاقتها بالثقافة، دون المبالاة بما قاله النقد الأدبي فيها. لأن هذا النقد - في رأي النقد الثقافي - عبّر عن وجهة نظر شبه رسمية، أو مؤسساتية، تقوم على تقديس نوع أو أنواع من الإنتاج الثقافي، وتهمل نوعاً أو أنواعاً أخرى. ففي الثقافة العربية أهمل النقد الأدبي والبلاغي القديم أعمالاً ثقافية مهمّة كألف ليلة وليلة والقصص الشعبية والسير والأحاجي والألغاز والأخبار والنوادر وملح الأعراب. والكثير من الشعر الذي رفضت أكثريةالرواة تدوينه إلخ.. بينما ظلّ النقد العربي القديم يدور في تلك القيم الذوقية التي جعلت من بعض الشعراء فحولاً ومن بعضهم الآخر خصياناً. وأدّى ذلك على المدى التاريخي لهيمنة مقاييس نقدية ومعايير أخلاقية أدّت إلى انحطاط الشعر والذوّق. ويأتي النقد الثقافي ليعيد النظر في هذا النتاج كلّه قالباً لكل ما قيل في هذا الشعر من آراء خطيرة، أو سديدة، ظهر المجنّ. فشاعر كأبي الطيب يبدو للنقد الثقافي شحاذاً كبيراً، ومنافقاً خطيراً، بقدر ما هو شاعر فحل، وناظم خنذيد. وأبو تمام والبحتري لا يقلاّن خطورة عن المتنبي في هذا الباب(١٠١) ...

وعلى هذا فإن النقد الثقافي أقرب أنواع النقد إلى التفكيكية من حيث أنه لا يقيم وزناً لما تمّ اعتياده في النقد قبولاً أو رفضاً. وهو يسعى إلى التفكيك في كل شيء. وتبدو لنا أكثر الأشياء نُبْلاً وسموّاً في رأي النقد الأدبي أكثرها انحطاطاً وفساداً في رأي النقد الثقافي. أي أن النقد الثقافي تدمير واضح لكل ما هو ثقافي على قاعدة المغايرة والاختلاف. وهذا الحال يذكرنا بمقولة فنسنت ليتش Leitch عن النقد التفكيكي، وهو تشبيهه للناقد التفكيكي بثور هائج ينطلق وسط متجر لبيع الخزف(١٠٢).

هوامش الفصل الثالث

١. تودروف ، تزفتان: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢.

٢. ابراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧ ص ص ١١٨ . ١٢٠ وللاستزادة ينظر : ليونارد جاكسونThe Poverty of structuralism, Longman, London, 1st ed (1991) .

٣. فاطمة الطبال : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٣ ص ١٧٥.

٤. لمعرفة المزيد عن الشكليين الروس ينظر بالإضافة إلى المرجع المذكور في الحاشية رقم (١) : فيكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، سنة ٢٠٠٠.

٥. بيزيل فالانسي : النقد النصي، الفصل الخامس من كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٧ ، ص ٢١٩.

٦. شتراوس : الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد،دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦ ص ٢٨.

٧. السابق نفسه ص ٢٩

٨ . إميل بنفنست: البنيوية في اللسانيات، تعريب حنون مبارك ، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، ط٢ ، ١٩٨٦ ص ١٣١

٩. عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٠ ص ٤١.

١٠. جان بياجيه: البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري،دار عويدات، بيروت وباريس، ط ٢، ١٩٨٠ ص ١٣.

١١. السابق نفسه ص ١٤

١٢. للاستزادة ينظر : جون هال وآخرون، مقالات ضد البنيوية، ترجمة ابراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، ص ٤٦ . وانظر : غولدمان ، لوسيان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي ، دار الحداثة، بيروت، ط١ ، ١٩٨١ ص ص ١٠ . ١٨

١٣. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ط١، ١٩٨٧، ص٢٠٣ .

١٤ - ميحان الرويلي ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص ص ٣٩ - ٤٠ .

١٥ - سوزان روبين: ما الذي يمكن للبنيوية أن تقدمه؟ فصل من كتاب ما هو النقد لمجموعة مؤلفين، تحرير بول هيري وترجمة سلافة حجاوي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٧٩ ص ٧٧ . ينظر أيضاً : جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط١ ، ١٩٩٦ ص ص١٠٣ - ١٠٨.

١٦ - سوزان روبين : السابق نفسه ص ص ٨٠ - ٨٩ .

١٧ - الرويلي والبازعي : المرجع السابق ص ص ٤١ - ٣. وانظر : سيد بحراوي ، علم اجتماع الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ص ٢٧ - ٣٠ .

١٨ - بسام قطوس : سيمياء العنوان ، نشر بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠١ ص ص ١ - ٦ .

١٩ - للاستزادة = أمبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد ،المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص ص٥١ - ٨٣.

٢٠ - عبد الملك مرتاض : نظرية المربع السيميائي ، مجلة علامات في النقد ، جدة ، مجلد ١٠ ، جزء ٣٨ ، ديسمبر ٢٠٠٠ ص ص ٣١١ - ٣٢٢ .

٢١ - رشيد بن مالك ، تحليل سيميائي لقصة عائشة، مجلة علامات في النقد ، مجلد ١٠ ، جزء ٣٨ ، سنة ٢٠٠٠ ص ٣٨٥ .

٢٢ - من أمثلة التحليل السيميائي ينظر = سامي سويدان : مقاربة سيميائية قصصية للص والكلاب ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان ١٨/١٩ مركز الإنماء القومي، بيروت، آذار ١٩٨٢ ص ٢٢٦ .

٢٣ - يُنظر = جون ستروك، البنيوية وما بعدها (مرجع سبق ذكره) ص ص ٢٠٧ - ٢٠٨.

٢٤ - السابق نفسه ص ٢١١ .

٢٥ - السابق نفسه ص ٢١٣ .

٢٦ - السابق نفسه ص ٢١٦ .

٢٧ - السابق نفسه ص ص ٢١٩ .

٢٨ - السابق نفسه ص ص ٢٢٠ .

٢٩ - السابق نفسه ص ٢٣٤ .

٣٠ - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، المجلس الوطني للثقافة، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨ ص ٢٩٤ .

٣١ ـ كرستوفر نورس : التفكيكية ، ترجمة ، رعد عبد الجواد ، دار الحوار، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٩٢ ص ص٩٨ ـ ٩٩ .

٣٢ ـ السابق نفسه ص ١٠١ .

٣٣ ـ السابق نفسه ص ١٠٢ .

٣٤ ـ جون ستروك ، المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .

٣٥ ـ ينظر : بول دي مان : العمى والبصيرة ، ترجمة سعيد الغانمي ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ط١ ، ١٩٩٥ ص ١٧٣ .

٣٦ ـ عبد العزيز حمودة ،المرجع السابق ص ص ٢٩١ ـ ٢٩٢ .

٣٧ ـ السابق نفسه ص ٢٩٢ .

٣٨ ـ السابق نفسه ص ٢٩٣ .

٣٩ ـ السابق نفسه ص ٢٩٥ .

٤٠ ـ السابق نفسه ص ٢٩٦ .

٤١ ـ حسين الواد : قراءات في مناهج الدراسة الأدبية ، سراس للنشر ، تونس ، ١٩٨٥ ص ص ٤٩ ـ ٥٥ .

٤٢ ـ جين تومكنز : دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية ، ترجمة عبد الحميد شيحه،علامات في النقد ، مجلد ٩ ، جـ ٣٦ ، ص ١٩١ .

٤٣ ـ السابق نفسه ص ١٩٤ .

٤٤ ـ السابق نفسه ص ١٩٩ .

٤٥ ـ السابق نفسه ص ٢٠١ .

٤٦ ـ السابق نفسه ص ٢٠٢ـ٥ـ٢٠٣ .

٤٧ ـ السابق نفسه ص ٢٠٩ .

٤٨ ـ السابق نفسه ص –٢١٠ـ ٢١٢ .

٤٩ ـ السابق نفسه ص ٢٢٠ .

٥٠ ـ هو مجموعة من الأفكار والأوضاع والأحداث تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص الذي أحس به الشاعر، وعندما يعطيه الشاعر او الكاتب هذا المظهر الخارجي فإنه يكون تعبيراً عن ذلك الأنفعال ووسيلة المبدع للتخلص منه . ينظر= حسام الخطيب ، أبحاث نقدية ومقارنة ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٣ ص ١١٦ .

٥١ ـ جين تومكنز ، الساق نفسه ، ص ص ٢٢٣ ـ ٢٢٥ .

٥٢ ـ ينظر = غسان السيد : النص الأدبي بين المبدع والقارئ ، المجلة الثقافية ، عمان، ع ٤٣ سنة ١٩٩٨ ص ص ٦٦ ـ ٦٧ وينظر ايضاً = رشيد بن حدّو ، علامات ، مجلد ٩ ، ج ٣٦ ، ص ٣٨٨ .

٥٣ ـ غسان السيد ، السابق نفسه ص ٦٩ .

٥٤ ـ جون ستروك ، البنيوية ومابعدها ، مرجع سابق ص ٢٢٢ .

٥٥ ـ رشيد بن حدّو ، القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي ، علامات ، مجلد ٩ ، ج ٣٦ ص ص٢٨٦ ـ ٢٩٥ .

٥٦ ـ أحمد عبد المعطي حجازي : كائنات مملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٨ ص ١٠٣ ويُنظر ص ٢٧ حيث قصيدة ثلج .

٥٧ ـ ينظر = فخري صالح : هانز روبرت ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة، علامات في النقد ، مجلد ٨ ، ج٣٢ ، ١٩٩٩ ص ص ٣٤٨ ـ ٣٤٩.

٥٨ ـ السابق نفسه ص ٣٥٠ يُنظر للاستزادة هانز روبرت ياوس : جمالية التلقي ، ترجمة سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت مارس (آذار) ١٩٨٦.

٥٩ ـ السابق ، ص ٣٥٣ .

٦٠ ـ وهب رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت، ط١ ، ١٩٩٦ .

٦١ ـ مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت .

٦٢ ـ ينظر شكري المبخوت، جمالية الألفة، بيت الحكمة ، تونس ١٩٩٣. وينظر أيضاً ، أحمد علي محمد ، نحو منهج لدراسة ظاهرة التلقي في التراث ، علامات في النقد ، مجلد ٨ ، ج ٣٢ ، ١٩٩٩ ، ص ص ٢٥٦ ـ ٢٦٣ . وينظر ايضاً: محمد رضا مبارك، استقبال النص عند العرب، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩.

٦٣ ـ فخري صالح ، السابق نفسه ص ٢٥٢ .

٦٤ ـ جين تومكنز ، المرجع السابق ص ٢٢٧ .

٦٥ ـ سورة الروم الآية ١٩.

٦٦ ـ الجرجاني ، علي بن محمد : التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥ ص ٥٢ .

٦٧ ـ السابق نفسه ص ٦٥ .

٦٨ ـ نصر حامد أبو زيد :إشكالية القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٢ ص ١٣ .

٦٩ ـ فكتور إيرليخ ، الشكلانية الروسية ، مرجع سابق ص ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

٧٠ ـ ينظر = هانز روبرت ياوس : الأدب ونظرية التأويل ، فصل من كتاب النقد ما هو ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٤١ .

٧١ ـ السابق نفسه ص ص ١٤٣ ـ ١٤٥ .

٧٢ ـ السابق نفسه ص ١٤٦ .

٧٣ ـ السابق نفسه ص ص ١٤٦ ـ ١٤٨ .

٧٤ ـ السابق نفسه ص ١٥٠ .

٧٥ ـ مايكل ماكانس : النقد كشف وإغلاق المعنى ، فصل من كتاب ما هو النقد؟ مرجع سبق ذكره ص ص ٢٦١ ـ ٢٦٢ .

٧٦ ـ السابق نفسه ص ٢٦٥ .

٧٧ ـ السابق نفسه ص ٢٦٦ .

٧٨ ـ امبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيك ، مرجع سبق ذكره ص ٧٤ .

٧٩ ـ السابق نفسه ص ص ٧٣ ـ ٧٥ .

٨٠ ـ سبق التعريف به في موقع سابق .

٨١ ـ نصر حامد أبو زيد ، السابق ص ص ١٤ ـ ٢٠ .

٨٢ ـ السابق نفسه ص ١٥ .

٨٣ ـ السابق ص ١٦ و١٧ .

٨٤ ـ السابق ص ص ٣٨ ـ ٣٩ .

٨٥ ـ السابق ص ص ٤٣ ـ ٤٤ .

٨٦ ـ السابق ص ٤٦ .

٨٧ ـ السابق ص ٤٨ .

٨٨ ـ كورنيليا خالد ، المرأة العربية ، الابداع النسائي ،فصل من كتاب خصوصية الابداع النسوي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠١ ص ١١ .

٨٩ ـ السابق نفسه ص ١٩ .

٩٠ ـ السابق نفسه ص ٢١ .

٩١ ـ ابراهيم خليل : الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي ، فصل في كتاب خصوصية الابداع النسوي ، مرجع سابق ص ١٢٤ .

٩٢ ـ المصدر السابق ص ١٢٤.

٩٣ ـ سلدن رامان : دليل القارئ إلى نظريات النقد المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٩١ ص ٢١١ .

٩٤ ـ بثينة شعبان : ١٠٠ عام من الرواية النسائية ، دار الآداب ، بيروت ، ط الأولى ، ١٩٩٩ .

٩٥ ـ ميجان الرويلي ، المرجع السابق نفسه ، ص ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥ .

٩٦ ـ السابق نفسه ص ص ٨٣ ـ ٨٧ .

٩٧ ـ عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٢ ، ٢٠٠١ ص ٨٣ .

٩٨ ـ السابق نفسه ص ٣٢ .

٩٩ ـ السابق نفسه ص ص ٤٢ ـ ٤٣ .

١٠٠ ـ السابق نفسه ص ص ٥٠ ـ ٥١ .

١٠١ ـ السابق نفسه ص ٩٣ .

١٠٢ ـ عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، مرجع سابق ص ٢٩٣ .

الفصل الرابع

الأسلوبيات والنقد الأدبي

الأسلوبيات والنقد الأدبي

سبق أن أشرنا عند الحديث عن اللغة والنقد إلى الأسلوبية التي ارتبطت نشأتها بملاحظات شارلز بالي أحد تلاميذ سوسير، ورومان ياكبسون الذي عني عناية خاصة بالكناية والاستعارة*. وقد أضحت الأسلوبية بفضل الكثير من الملاحظات المتراكمةعلماً خاصاً بدراسة جماليات الشعر والنثر.

وقد يظن كثير من الناس ـ مثلما ظنوا في البنيوية ـ أن الأسلوبية شيء جديد، وانقلابي، وثوري. وهذا في رأينا مَحْضُ ظنٍّ. ولا يقترب إلاّ قليلاً من الواقع. فمنذ أقدم العصور تحدث أرسطو في كتاب الخطابة عن الأسلوب وفرَّق بين الأسلوب الجميل والأسلوب القبيح وقسَّمَهُ إلى: أسلوب متصل وآخر دوري.[1] وذكرنا في موضع سابق كتاب لونجاينوس الموسوم بـ الأسلوب الرفيع On the Sublime الذي يتطرّق فيه إلى تأثير اختيار الألفاظ، والكلمات النفّاذة، في حسن الأسلوب، والتأثير في المتلقي، لا سيما إذا أتقن الشاعر استخدام الصور، والمجاز والعبارة النبيلة [2] وتوقف كونتليان Quintilian ـ في القرن الأول الميلادي ـ إزاء مسائل فنية تتعلّق بالأسلوب منها : الوضوح، والفصاحة، والرشاقة، والملاءمة. وذهب إلى القول بأن النصوص تتفاضل فيما بينها تبعاً لقدرة المبدع على التصرّف بالمادة المستخدمة في كتابة النص[3].

وفي الآداب العربية القديمة استخدمت كلمة الأسلوب للدلالة على تناسق الشكل الأدبي، واتساقه، في كلام البلاغيين حول «إعجاز القرآن الكريم» وأقدم من استخدم هذه اللفظة كان الباقلاني في كتابه الموسوم بإعجاز القرآن. فقد أوضح أنّ لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه. ومثلما يتعرّف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدة فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرّف على أسلوب صاحبه. وتطرّق أيضاً إلى اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع. فالشاعر الذي يقول الشعر في المدح مختلف عن أسلوبه في الغزل أو

---

* انظر الفصل الثالث ص ص ٨٧ ـ ٩١ .

غيره. وكذلك تطرّق إلى الصفات الشخصية للأسلوب وعزا هذه الصفات للطباع المركوزة في النفس. فالمتنبي المطبوع على الشجاعة أسلوبه في وصف الحرب أفضل من أسلوب البحتري الذي ليست الشجاعة من صفاته، ولا هي طبع من طباعه، فإذا قال الشعر في الحرب ظهرت عليه ملامح الضعف. والقرآن الكريم، دون غيره من أنواع التأليف، متفرّد بطريقة أو أسلوب لا يظهر عليه التفاوت، سواء وفقاً لاختلاف الموضوع، أو السياق، أو مناسبة النزول، أو أي شأن من الشؤون التي تعرض لبني البشر. وهذا دليل إعجازه، وبرهان تميّزه[٤]. وقد جعل عبد القاهر الجرجاني من كلام الباقلاني عن الطريقة والأسلوب كلاماً على النظم الذي هو أشمل وأعم دلالة من الأسلوب. ولكنه استعمل كلمة الأسلوب في غير موضع، وعنى بها «الضرب من النظم والطريقة فيه»[٥]. وتكلم عبد القاهر عن شيء آخر هو «النسق» و «الصّورة» وتحدّث بالتفصيل عن المجاز والاستعارة وتمثيل الحسّيات، وأسلوب التقديم والتأخير، ومباحث الفصل والوصل، وتأثير كلّ من هذه الأساليب في الدلالة والمعنى. واتسمت البلاغة عند «حازم القرطاجني بالتنظير لما يمكن أن يسمى حُسْن الأسلوب، إلاّ أن صعوبة كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء حال دون أن يكون له التأثير الطيب فيما تلاه من بلاغيين وأسلوبيين. لكن حازماً (توفي ٦٨٤ هـ) بالرغم من ذلك كله له فضل السّبْق إلى البحث في الانسجام الداخلي للنص. وفكرته عن تقسيم القصيدة إلى فصول، وانتقال الشاعر من فصل إلى آخر انتقالاً عضوياً فكرة رائدة. وعرضه التحليلي لقصيدة المتنبي:

أغالبُ فيكَ الشوقَ والشوق أغلب

وأعْجبُ من ذا الهجر والوَصْلُ أعجب

عَرْضٌ ممتع ودالٌ على نظرته الثاقبة لوحدة القصيدة[٦]. وفي الآداب الغربية وبعد أن تجاوز البلاغيون تراث أفلاطون وأرسطو وهوراس بدأ الكلام مجّدداً عن الأسلوب. وظهر ما يسمى بالأسلوب الكلاسيكي والأسلوب الرومانسي . واهتم الرومانسيون بتجديد المظهر اللفظي للشعر، وعدم التفريق بين لفظة

شعرية وأخرى نثرية، ونبذوا الكلمات المهجورة، وتعمقوا الحديث عن المجاز الحيوي، والاستعارةMetaphor والتعبيرات الأخاذة التي تنفذ في السَّمع والحسّ. وتطرق شيللي إلى وظيفة المجازات الحيوية في تجديد اللغة. وظهر ما يسمى بالأسلوب الأدبي والعلمي، أي وضعت أسس للتفريق بين لغة العلم ولغة الشعر. كما دُرست الخصائص الأسلوبية للنثر القصصي. وظهر كتاب لاوهمان بعنوان الأسلوب في النثر القصصي. وبعد وفاة سوسير عُنيَ تلميذه شارلز بالي Bally بالوظيفة التعبيرية للغة مما جعله يتطرّق للتفريق بين أسلوبين في استخدام اللغة، أحدهما ينشد التأثير في القارئ والآخر لا يعنيه إلاّ إيصال الأفكار بدقة.وتطرّق عدد آخر من اللسانيين للأسلوب، وذلك أنهم وجدوا هذه الطبيعة الثنائية في اللغة، وهي الجمع بين القدرة على الإبلاغ، والقدرة على التعبير الجمالي الذي يُعدّ الإبلاغ وظيفة ثانوية فيه. ومن أوائل الذين خلطوا الدَّرس الألسني بالأسلوبي موير لوبك (وليوسبتزر) Leospitzer وأوغست بيكر Beaker وكروزو Cressot. أما أقطاب مدرسة النقد الجديد New Criticism من أمثال وليام إمبسون Empson وجون كرو رانسوم Ransom وكلينيث بروكس Brooks فهم وإن لم يكونوا لسانيين فقد تطرّقوا إلى الأسلوب وأدبيّة النصوص. بل إنّ بعضهم بحث في صلة اللغة بالفكر، وأنواع الدلالة، والوظيفة الإشارية للكلمة. ولم تتخذ الدراسة الأسلوبية مدارها المستقل عن الدراسات الأخرى إلاّ بعد ظهور مدرسة الشكليين الروس ولا سيما رومان ياكبسون.

عاش ياكبسون في الفترة ما بين ١٨٩٦ و ١٩٨٢ وكان قد تلقى علومه الأولى في مدرسة لازاريف، وعني منذ صغره بتعلّم اللغتين الألمانية والفرنسية وفتن بالفرنسية التي اطلع بواسطتها على آدب مالارميه وفيرلين Verlaine وفي سن الخامسة عشرة بدأ نظم الشعر. وفي سنة ١٩٢٠ انتقل من موسكو إلى براغ. وفي هذه المدينة حقق حلمه بأن أنشأ مع جماعة من اللغويين حلقة لغوية هي حلقة براغ (١٩٢٦) ولم يطل استقرار ياكبسون في تشيكوسلوفاكيا، فعندما احتلها النازيون سنة ١٩٤٠ وجد نفسه يشدّ الرحال متوجهاً إلى الولايات المتحدة. وفي نيويورك التقى عدداً من اللغويين وأسس معهم حلقة نيويورك الألسنية.

ودرّس في عدد من المعاهد والكليات منها : معهد الدراسات العليا في نيويورك، وجامعة كولومبيا، وجامعة هارفرد، وبكلمة قصيرة نستطيع القول: إن ياكبسون وجد في الولايات المتحدة المناخ الملائم لتطوير بحوثه وعندما توفي سنة ١٩٨٢ ترك عدداً غير قليل من المؤلفات من بينها كتابه : قضايا الشعرية Questions de poetique (٧) ومقالته المشهورة الألسنية والشعر التي ترجمتها إلى العربية فاطمة طبال في كتابها النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون(٨).

وفي المقالة الأخيرة يتحدث ياكبسون عن أن مسألة شعرية الأدب من المسائل الضرورية التي ينبغي أن يعنى بها علم اللغة الحديث. وأنه لا مسوّغ أبداً للموقف المعارض الذي اتخذه بعض اللسانيين بحجّة أن علم اللسان لا يبحث فيما يتخطّى الجملة وقواعد التركيب. ففي رأيه أن علم اللغة ينبغي أن يتناول الوظائف التي تؤديها اللغة جميعاً بما فيها الوظيفة التعبيرية الشعرية. وإذا كان النقد الأدبي شُغل على الدوام بالحكم على الأعمال الأدبية من شعرية ونثرية، فإن اللسانيات بتناولها لما تتصف به اللغة الشعرية من صفات تسعى إلى شيء آخر هو فهم طبيعة اللغة وأدائها لوظيفتها بدرجة أكبر.

ولهذا فإن ياكبسون يؤكد الفرق بين النقد الأدبي الذي عماده الحكم، والتحليل الأسلوبي الذي عماده الوصف. والإصرار على عزل الشعرية عن الألسنية شيء لا يسوغ إلاّ إذا قلّص ميدان الألسنية كثيراً كأن يرى بعض الألسنيين في الجملة أعلى بناء قابل للتحليل أو أن تكون دائرة التحليل الألسني محصورة في قضايا النحو(٩).

والمعروف أن ياكبسون يتطرّق إلى عوامل الاتصال من مرسل ومرسل إليه وسياق ورسالة واتصال وشيفرة، وقد عزا كل عامل من هذه العوامل لوظيفة، وجعل الوظيفة التعبيرية الانفعالية هي اللفظ المقابل للتركيز على الرسالة. فعندما تكون غاية المرسل في شكل الرسالة، وتفاصيلها، وتعبيراتها، أي أنها تتصدّر قائمة أولوياته عوضاً عن أن يتصدّرها المرسل إليه مثلاً، أو طريقة الاتصال أو الشيفرة (المعجم) وعلى هذا فإن ما يبذله المؤلف في جعل الرسالة

تبـدو بهـذا الشكل الأدبي أو ذاك هـو انحـراف واضح عن الطريقـة أو الطرائق الأخرى المتبعة في أداء اللغة لوظيفتها العادية. وعلى ذلك فإن مهمّة الدارس الألسني هي معرفة العناصر التي تجعل من المرسلة غاية في ذاتها وتتجاوز مهمّة الكلام العادي وهي الإبلاغ. وأول ما يلاحظه ياكبسون على لغة الشعر ما فيها من موسيقى. فالبيت الشعري يقوم أساساً على تكرار المقاطع نفسها في كل دورة. وقد لاحظ أن الشعر في كل اللغات يقوم دائماً على النظم العروضي. ودراسة هذا الجانب في اللغة الشعرية معناه أن الألسنية تتجه إلى دراسة الوظيفة الشعرية للغة في علاقاتها بالوظائف الأخرى.

- الأسلوبية الصّوتية

ونجد ياكبسون يشير في مقالته تلك لمسائل في غاية الأهمية منها : ميل الشعر إلى نموذج مقطعي متكرر في قوافي الأبيات. أو ميله في نماذج أخرى إلى نوع من المقاطع التي تنتهي بالصوائت. وتطرّق أيضاً إلى المقاطع الطويلة والقصيرة وإلى الحدود النحوية التي تعلن الوقوف وتحدّد الكلمات. ويفرق بين أنواع الشعر الحرّ والمبني على وحدة عروضية. وتقسيم البيت الشعري إلى أقسام باستخدام المقاطع المنبورة وغير المنبورة. ويتحدّث أيضاً عن تناوب التفعيلات الطويلة والقصيرة في الشعر الكمي. هذه الملاحظات في حقيقة الأمر هي النواة الحقيقية لما عرف تحت مسمّى الأسلوبية الصوتية. وهي التي تهتم بثلاثة فروع. أولها دراسة الأصوات مجرّدة. وثانيها دراسة الإيقاع وتأثيره الجمالي في القصيدة. وثالثها : دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى. فتكرار الأصوات المهموسة في شعر شوقي مثلاً يؤدي إلى فكرة معينة عن ميل الشاعر إلى موسيقى هادئة. وتكرار حرف الراء، وهو صوت تكراري أصلاً، يوحي بالحركة ، وهذا واضح في قول الشاعر:

مكرّ مفر مقبل مدبر معـاً　　　كجلمود صخر حطّه السيل من عل

كذلك فإن انتظام الجمل في البيت الشعري في نسق معين يؤدي إلى وضوح الإيقاع وظهوره. واستخدام الشاعر أو الكاتب بعض المحسنات اللفظية كالجناس والطباق والتكرار والترادف يؤدي إلى مزيد من الإتقان الصوتي الذي لا يؤثّر في

حسن الأسلوب فقط ولكن يؤدي إلى قوّة المعنى؛ فالأبيات التالية لا تؤثر فينا بمعناها فحسب وإنما تؤثّر فينا بما فيها من إيقاع ووزن وجرس:

انا ابن اللقاء، انا ابن السخاء

انا ابن الضراب، انا ابن الطعان

انا ابن الفيافي، انا ابن القوافي

انا ابن السروج، انا ابن الرعان

طويل النجاد، طويل العماد،

طويل القناة، طويل السنان

حديد اللحاظ، حديد الحفاظ

حديد الحسام، حديد الجنان(١٠).

والأسلوبية الصوتية تدرس جروس الألفاظ والحروف وتهتم بالنغمة والتكرار وردّ الكلام بعضه على بعض، وإشاعة أنواع التوازن المختلفة مثل: توازن الألفاظ والتراكيب والأسجاع، وتوازن الفواصل، مثلما نلاحظ في الأبيات المذكورة. وانضباط القوافي وفقاً للأسلوب الذي يجعل منها رنيناً موسيقياً يتجاوز وظيفته الدلالية. وترى الأسلوبية الصوتية أن الإيقاع لا يقتصر وجوده على الشعر وإنما هو موجود في النثر أيضاً. فالسرد القصصي فيه إيقاع من خلال استخدام العبارات السلسة والحرص على توازن السرد والملاءمة بين المحكي والمسكوت عنه وبثّ الفجوات بين الأسطر وانضباط حركة السرد وفقاً لترتيب زمني دقيق.

- الأسلوبية التعبيرية

وقد تجاوزت الملاحظات الأسلوبية لياكبسون ملاحظات غيره من أمثال ميشال ريفاتير. ومرسال كروسو. وظهرت اتجاهات في البحث الأسلوبي لعل من أبرزها الأسلوبية التعبيرية التي كان رائدها شارلز بالي Bally مثلما أشرنا قبلاً. وقد طوّر تلاميذه هذا الاتجاه عن طريق التوسع في دراسة التعبير الأدبي، باعتبار أن التعبير الأدبي وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المنشئ لاجتذاب اهتمام القارئ. وقد تحوّل مفهوم التعبير عند كروزو إلى حدث فني.. إلى

جماليّة. فالكاتب لا يُفصح عن إحساسه أو تأويله إلاّ إذا أتيحت له أدوات دلالية ملائمة وما على الأسلوبي إلاّ أن يبحث في هذه الأدوات. وأن يعمل على دراستها وتصنيفها [11].

- الأسلوبية التكوينية

وعُني بعض اللغويين بدراسة الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر أو الكاتب للتعبير عما يريد العبارة عنه بأسلوب رفيع. فالسمات الأسلوبية يمكن أن تتنوّع وتختلف أو تأتلف وأن تفسّر بواسطة الخصائص السيكولوجية التي يتمتع بها أو يختلف بها كاتب عن كاتب. ويرى سبتزر أن تكثيف المجاز والعدول باللفظة عن أصل الوضع، أو ما يُسمّى بالانحراف أو الانزياح، هي بعض مصادر الجمالية في النص الأدبي، والاهتمام بدراسة هذه الوسائل وطرق توظيفها، هو الذي يُعْرَف بالأسلوبية التكوينية التي تقوم على مبدأين:

١. دراسة نصوص كثيرة تمثّل أنواعاً أدبية مختلفة وأجناساً متعددة وعصوراً، بغية الكشف عن الآليات التي تتحكّم في تكوّن الأسلوب الشعري. وتعميم النتائج المستخرجة بواسطة الاستقراء وتوظيفها من جديد لتحليل الأعمال الأدبية تحليلاً أسلوبياً دقيقاً.

٢. الإفادة من نتائج علم النفس في إلقاء الضوء على الأصل الاشتقاقي لبعض السمات الأسلوبية الفردية لكاتب ما أو شاعر، لأن عقل المبدع في أثناء إبداعه لعمله الشعري أو النثري أشبه بنظام شمسي تنجذب إلى مساره العناصر كلها: اللغة، الدوافع، العقدة، وهذا كله يؤثر في المظهر اللفظي للنص، وقد أكّدت نتائج الدراسة الأسلوبية ما هو معروف في التفسير النفسي، لأن اللغة الأدبية لا تتعدى في أحسن الأحوال كونها مظهراً خارجياً لما يعتمل في الداخل[12].ولهذا فإن دراسة العمل الأدبي أسلوبياً تتطلب التحرّك بمرونة قصوى بين الأطراف والمركز الباطني للنص، دون أن يغفل الدارس عن حقيقة أن كل هذا الدّرس لا يتخطّى التأويل الدقيق لسمات لغوية تصدُقُ ملاحظتُها لدى كاتب أو شاعر معيّن[13]. والوصول إلى نتيجة كهذه تتطلب إعادة قراءة النصّ مراراً. والاقتراب منه إلى الدّرجة التي يغدو

فيها الناقد الأدبي ضيفاً على الوعي الخلاّق لدى المبدع. وهذا الاقتراب من المبدع والنصّ هو الذي يجعل الناقد قادراً على لمح ما فيه من خلق عضوي، أو مجاز أدبي أو استعارة.

وأدّت ملاحظات ياكبسون عندما آلت إلى ميشيل ريفاتير إلى ظهور ما يعرف بالأسلوبية الوظيفية. وهي التي يعرّفها ريفاتير بأنها الأسلوبية التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ، وجذب انتباه المتلقي. وهذا لا يتأتّى إلاّ بإخضاع جل العناصر الأسلوبية الموجودة في النص للتحليل من غير انتقاء بغية الكشف عن معايير نوعية جديدة للأسلوب. وهذه المعايير الجديدة تقوم عند ريفاتير على الاستعانة بالمتلقي، فهو المدخل الأنسب - في رأيه - لفهم طبيعة الأسلوب فهماً أصحّ. واقترح ريفاتير مصطلحاً جديداً هو القارئ العُمدة Archilecteur وهو القادر على الاستجابة لكل مثير أو متوالية أسلوبية. وبعد أن يتم جمع المثيرات الأسلوبية في النص توضع على شريحة الفاحص الأسلوبي الذي يستخرج منها الصور المتكررة لبنية أو بنيات متعدّدة مشيراً إلى أنّ هذه الصّور المتكرّرة هي التي تميّز أسلوب عمل أدبي معيّن(١٤).

أما مسألة الانحراف الدلالي الذي اعتدّه كثيرون مظهراً من مظاهر الأسلوب فقد أضاف إليه ريفاتير تعديلاً جذرياً وهو الانحراف السياقي. فالسياق أنواع لكن الذي يهتم به الدارس هو السياق الأسلوبي. ويعرفه بأنه نسق لغوي معين يتعرّض لاقتحام عنصر غير متوقع. وهذا يعد في رأيه انحرافاً سياقياً، وله تأثير واضح في الأسلوب. وقد تتراكم انحرافات سياقية أسلوبية في نسق معيّن مما يؤدي إلى ظهور انحرافات أخرى.

وهذا كله مما تهتم به الأسلوبية الوظيفية.

- الأسلوبية الإحصائية

أما الأسلوبية الإحصائية، فتهتم بتتبع السمات الأسلوبية ومعدّل تواترها وتكرارها في النص.

وفي نطاق الأسلوبية الإحصائية اشتهر ما يعرف بمعادلة بوزيمان

Busemann وهو عالم شغل بدراسة خصائص الأسلوب في الأدب الألماني، ونشر دراسة في الموضوع عام ١٩٢٥. وهو اتجاه يقوم على دراسة ذات طرفين. أولهما : هو التعبير بالحدث Active والثاني هو التعبير بالوصف Qualitive وهو يعني بالأول الكلمات أو الجمل التي تعبّر عن حدث وبالتالي الكلمات التي تعبّر عن صفة مميزة لشيء ما أو تصنّف هذا الشيء. وبحسب هذا الاتجاه يتم احتساب عدد التراكيب التي تنتمي إلى النوع الأول واحتساب عدد التراكيب المنتمية إلى النوع الثاني. ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد أو تنقص تبعاً لزيادة أو نقص عدد كلمات المجموعة الأولى عن المجموعة الثانية. وقد تستخدم هذه القيمة العددية للدلالة على أدبية الأسلوب. أو للتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب(١٥).

بَيْد أنّ تطبيق هذه الطريقة لا يخلو من مشكلات ، فقد اتضح لكثيرين أن بعض الاستعمالات اللغوية الشائعة لا يتضح فيها الفرق بين التعبير بالحدث أو التعبير بالوصف. وفي اللغة العربية بعض الصيغ الصرفية التي تشبه الفعل وتتضمن في الوقت نفسه معنى التعبير بالوصف . وهذه المشكلة - في الحقيقة - تقلّل من دقة النتائج إلاّ إذا قمنا بإجراء تعديلات على طريقة بوزيمان بحيث نضع في حسابنا ما في عربيّتنا من أفعال ناقصة وأخرى جامدة وأفعال شروع ومقاربة وغيرها لاستبعادها من الدراسة(١٦).

والطريقة الإجرائية في هذا النوع من الدراسة الأسلوبية تعتمد على استخدام البطاقات، وتفريغ عينات من النص، وإحصاء الصفات والأفعال، وقد يلجأ الدارس إلى استخدام الحاسوب لمعرفة نسبة الفعل إلى الصفة أو (V.A.R) وهي الحروف الأولى من verb, adjective, Ratio ووضع سعد مصلوح مقابلاً لهذا الرّمز (ن ص ف) أي الأحرف الأولى من عبارة نسبة الفعل إلى الصفة(١٧).

وباستعراض بعض النتائج التي توصل إليها الأسلوبيون تتضح لنا الفكرة بصورة أدق. ففي كتاب الأيام لطه حسين تبيّن مثلاً أن نسبة الجمل الفعلية إلى الوصفية ٣٩٪ في حين أن نسبة تكرار هذه الجمل في كتاب حياة قلم للعقّاد لا

تتعدّى ١٨٪ ومعنى ذلك أن كتاب الأيام أقرب إلى الأسلوب الانفعالي والحركي من كتاب العقاد الذي يميل فيه إلى الطابع الذهني والعقلاني .

والشيء الثاني الذي يُستنتج من هذه الإحصائية هو أن أسلوب الأيام أكثر حساسية واستجابة لتنوّع الموضوع في حين تبدو الصفات الشخصية للمؤلف هي التي تحتل مركز الاهتمام في حياة قلم مما يضعف أثر التغيير والحركة فيه. وفي ضوء هذه الأرقام نستطيع القول: إن ارتفاع نسبة الفعل إلى الصفة تمثّل فارقاً أسلوبياً يميّز أسلوب طه حسين عن أسلوب العقّاد الذي تقلّ فيه هذه النسبة.

وإلى هذا الحد من التمثيل لنتائج الدرس الأسلوبي الإحصائي يبدو الأمر مقبولاً بيد أن بعض الدارسين ـ ممن لا يأبهون للإحصائيات ـ يرون في هذه النتائج شيئاً لا قيمة له. فهي تؤكد نتيجة كان الدارس قد توصل إليها بالنظر التقليدي غير الإحصائي. وإذا كانت الدراسة الإحصائية تذكر لنا عدد المرات التي يستخدم فيها جونسون الطباق فإن هذا لا يقدّم ولا يؤخر ما دمنا قد عرفنا من قراءتنا التقليدية لنتاجه النثري كثرة الطباق فيه(١٨).

الأسلوبية النحوية:

قد يكون العنوان الذي نقترحه لهذه الفصلة من بحثنا في الأسلوبيات غريباً بعض الشيء، لأن أحداً لم يطلق على هذا الوجه من وجوه النظر الأسلوبي اسم الأسلوبية النحوية. فالنحو منذ كان لا يهتم إلاّ بقواعد تركيب الجملة ولم يسبق له أن اهتم بقواعد تركيب النص. وتعزى إلى هارفنغ Harweng (١٩٦٨) الألماني أوّل محاولة لوصف التنظيم الذاتي الداخلي للنصوص من خلال الحديث عن بعض العلاقات النحوية التي تسوده. من ذلك علاقة الإحالة واستخدام الضمائر والاستبدال مشيراً إلى التكرار والترتيب وذكر النتيجة بعد السبب، والجزء بعد الكل، وهذا كله مما يقع في دائرة الترابط والاتساق الداخلي للنص(١٩).

وفي الوقت نفسه تطرّق إيزنبرغ Isenperg (١٩٦٨) إلى العوامل المتحكّمة في اختيارات صاحب النص، ومن أبرز هاتيك العوامل ـ في نظره ـ المجاورة التي

تعني استخدام مجموعة من الأدوات كالضمائر وحروف التعريف والعطف والتعميم بعد التخصيص والاقتران بعلاقة سببية أو غائية. وهذه الأدوات هي التي يلجأ إليها المنشيء لتنظيم جُمَلِهِ بعضها إلى جانب بعض(٢٠). ودعا هاريس Harriss بدوره إلى تجاوز العقبات التي كانت تحول بين علماء اللسان ودراسة النصوص دراسة نحوية. وأسهم جوناثان كيللر بدراسة مقتطفات من رواية شارلز دكنز الآمال العريضة في تبديد هذا الوهم عندما أثبت أن بالإمكان التعرّف على النظام اللغوي بدرجة أكبر بإخضاع لغة الكتابة للدَّرْس اللساني. ولغة الكتابة لا يكفي أن نتناولها مثلما نتناول الجملة المنطوقة إذْ فيها الكثير من القواعد التي تعدّ قواعد جديدة إذا قورنت بما هو معروف من قواعد النحو.

وقد لاحظ بعض علماء اللغة أن في النصوص الأدبية والشعرية خاصة انحرافات عدّة عن النسق النحوي ، ممّا يشجع على دراستها والتعرّف بواسطتها على توظيف العلاقة بين المعاني اللغوية والسياق. فالكاتب أو الشاعر في رأي ودسون widdowson لا يلتزم أحياناً بقواعد الترتيب ، فقد تبدو لنا الجمل مفكّكة أو مبعثرة وما يعبّر عن ترابطها هو تفاعل المعنى في النص تفاعلاً داخلياً وهو - أي هذا التفاعل - هو الذي يعيد الترتيب والتناسق إلى ما هو مبعثر ومتفرّق. ولتقريب ما يذهب إليه ودسون(٢١) نورد المثال التالي من الشعر العربي، يقول الفرزدق مادحاً زياد بن الربيع:

ولما رأيت النفس صارَ نجيُّها	إلى عازمات من وراء ضلوعي
ابت ناقتي إلاّ زياداً ورغبتي	وما الجود من أخلاقه ببديع
فتىً غير مفراحٍ بدنيا يصيبها	ومن نكبات الدّهْر غير جزوع
ولم آلُ أو تلقى زياداً مطيتي	لأعْجِلَ عيني صاحبي بهجوع(٢٢)

فقول الشاعر «أبت ناقتي إلاّ زياداً» ليستقيم المعنى يقوم القارئ بتقدير شيء محذوف وهو أبت ناقتي أحداً إلاّ زياداً. وقد جاءت عبارة - إلاّ زياداً - لتفصل فصلاً غير مسبوق ولا مقبول في النثر بين المعطوف وهو رغبتي والمعطوف عليه وهو ناقتي. فكأن تقدير القول: أبت ناقتي ورغبتي قصد أحَدٍ إلاّ زياداً. وفي

قوله: «ولم أكُ أو تلقى زياداً مطيّتي» فرق عناصر الجملة وباعد بين المتجاورين. لأن تقدير القول هو : لم أكن لأكحل عيني صاحبي بهجوع إلاّ إذا لقيت مطيتي زياداً. ومثل هذا كثير في لغة الشعر. عربياً وغير عربي. فهذا والاس ستيفنسن يقول:

I placed a jar in Tennessee
And round it was, upon a hill,
It made the wildernes,
Sorrond that hill

فالبيتان الأول والثاني لا يبدوان متتابعين في نسق ترتيبي كالذي نعرفه في النثر. فكان ينبغي أن يكون مطلع القصيدة كالتالي :

I placed a jar upone a hill in Tennessee

فالفعل placed يتطلّب بَعْده مفْعولاً فيه وهو upone a hill وقد أثارت الأسئلة التي طُرحت حول ترتيب أجزاء القول الشعري الرغبة في الكشف عن القواعد النحوية التي تنظم بناء النص. ولهذا الغرض جاء البحث الذي وضعته رقية حسن بعنوان قواعد التماسك النحوي في الإنجليزية المكتوبة والمنطوقة (١٩٦٨) وهي بخلاف السابقين تتوغل في نسيج المادة للكشف عن الاتساق الداخلي للنصوص. وتحدّثت عن التضام والتماسك وسبقت بذلك فان ديك Dijk صاحب كتاب : «بعض قواعد النص» (١٩٧٢).

تحدّثت رقية حسن عن الإحالة من حيث أنها أحد الروابط التي تحيل الجمل المتعدّدة إلى نصّ. فإذا قلت مثلاً: «أغسل وانتزع نوى ست تفاحات. ضعها في طبق مقاوم للنار» فمعنى ذلك أن الضمير في (ضعها) يحيل إلى كلمة « تفاحات» وهذه الإحالة جعلت من الجملتين جملة واحدة. ومن بين الأدوات النحوية التي تساعد على تحقيق هذا التماسك Cohesion أداة التعريف. فإذا قال المتكلّم باللغة العربية : لا تذهب، القطار قادم، فإن أل التعريف أحالت إلى قطار معين تمّت الإشارة إليه قبلاً. وجعلت من الجملتين جملة واحدة. فلو قال القائل . لا تذهب. قطار قادم. فإن الثانية لا تبدو متعلّقة بالأولى. ومن الأدوات النحوية التي

تدمج الجمل أسماء الإشارة والنعوت وكل ما يقع تحت مُسمّى أدوات الوصل. كالتقديم والتأخير، والتكرار، والعطف، وحروف التعليق من جَر وغيره.

أما فان ديك فإنه توسع في ذلك توسعاً كبيراً. فبعد كتابه المذكور نشر كتاباً آخر بعنوان السياق والنص Text and Context١٩٧٧ أوضح فيه مقاصد اللسانيات عامة. فهي لا تتعدّى تأمّل النظام اللغوي الطبيعي، وتطور اللغة، والظروف التاريخية التي تؤثّر في هذا التطور، وتأمل بنية اللغة، ووظائفها الاجتماعية، والقواعد المتحكّمة بتلك الوظائف. وعلم النحو هو الذي يضع مثل هذه القواعد التي تصف الطرق المتبعة في صياغة التراكيب، وإعادة بنائها بمقتضى الدافع الكامن في نفس مستعملها مع وجود قواعد عامة تنظم هذه الأبنية تنظيماً جيداً.

وبناءً عليه فإن علم اللغة يقوم - في الواقع - بتفكيك بنية اللغة ليصف مكوناتها متجرّدة، ونظام الكلام الذي يمتثل له مستعملوها بصفة عامة.

ولهذا الغرض عرفت علوم في اللغة مثل الفونولوجي والصرف والتركيب. وقد وقف النحو عند الجملة أو البنية الصغرى فدرس قواعد تركيبها وصلة هذه البنية بالبنية الدلالية. ولم يتوقف النحو أمام المقال أو النّص ليدرسه بصفة شاملة[٢٣]. وأظهر عجزاً في الإجابة عما يجعل الجملة متصلة بالتي بعدها. وقد لاحظ (ديك) أن الجملة تركيب شديد التعقيد يستمد وجوده مما يوجد أمامه، وبعده، ووصف الجُمْلة وحدها غيْرُ كاف، ولا بدّ من أن يتصدّى النحو لدراسة بنّية أكبر هي النص[٢٤]. فقولنا «تلك الطاولة صاخبة». لو وردت وحدها دون أن توضع في سياق لما كان لها أي معنى. وسيرفضها السامع فوراً مع أنها من الناحية النحوية مقبولة. على أننا لو كنا نجلس في مقصف، وكان الجالسون حول الطاولة يضحكون في صخب، ثم قلنا هذه الجملة مشيرين إليها فإن المعنى يغدو مفهوماً جداً ومقبولاً مع أن التركيب النحوي للجملة لم يتغيّر في قليل أو كثير. وبناء عليه فإن المقام Condition يجعل من التركيب المرفوض تركيباً مقبولاً ذا معنى.

سألته : حزنت ؟

أجابني ـ مقاطعاً : يا صاحبي محمود

الحزن طيْرٌ ابيضٌ

لا يقرَبُ الميدان، والجنود

يرتكبون الإثم حين يحزنون

كنت (هناك) آلة تنفث ناراً وردى.

وتجعل الفضاء طيراً أسودا[٢٨].

والذي يقرأ النص كاملاً يلاحظ بنفسه أن كلمة (هناك) أعادته إلى جو تعبّر عنه عبارته «كخيمة هوى على الحصى... ومات». كذلك الضمائر التي يمكن أن تحيل القارئ إلى ركن مقدّم في النص. وللضمائر في الحقيقة وظيفة مهمة في جعل النص المكتوب أو الملفوظ نسيجاً متشابك الخيوط وهي أيضاً التي تغني عن التكرار وتختصر الكلام فتجعله أكثر تماسكاً. وقد أولى كل من رقية حسن وهاليدي هذه الإحالة كبير عنايتهما. فأنت لو قرأت المقطع التالي من قصيدة محمود درويش:

يحلم بالزنابق البيضاء

بغصن زيتون..

بصدرها المورق في المساء

يحلم ـ قال لي ـ بطائرٍ

بزهر ليمونِ

ولم يفلسف حلمه ، لم يفهم الأشياء

إلاّ كما يحسها، يشمُّها

يفهم ـ قال لي ـ ان الوطن

ان احتسي قهوة امي

انْ اعود في المساء[٢٩].

تبين لك مقدار اعتماد الشاعر على الضمائر للاستغناء عن تكرار كلمة جندي. أو الأشياء. واستغناؤه عن التكرار ساعد في ملء المسافات المبثوثة بين عناصر النص . وجَعَل إحساس القارئ بهيمنة ضمير الغائب . هنا . يشعره بأهمية هذا الغائب وبأنّ الكلام كله يدور حوله. ولولا الضمير لكان على الشاعر أن يقول «لم يفهم الجنديّ الأشياء إلاّ كما يحسّ الجندي بالأشياء و يشمّ الجندي الأشياء» فهذا المثال يوضح الوظيفة المزدوجة للضمائر.

وتصنيف الروابط التركيبية في القول قد يطول كثيراً وحسبنا من القلادة ما يحيط بالعنق كما يقولون. ونستطيع بعد هذا أن نقول: إن الأسلوبيات أنواع منها:

١. الأسلوبية التعبيرية.

٢. الأسلوبية الصوتية.

٣. الأسلوبية الوظيفية.

٤. الأسلوبية الإحصائية.

٥. الأسلوبية النحوية.

وأيّاً ما كان الأمر فإن الأسلوبية في إجراءاتها النقدية لا بدّمن اتباع مستويات لدراسة النص. أولها المستوى الصوتي. وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي ومصادر الإيقاع فيه. ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن وما يبثه المنشئ من توازن وتوازٍ ينفذ إلى السمع والحسّ. ويتناول الدارس الأسلوبي في المستوى الدلالي استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب. كتصنيفها إلى حقول دلالية ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب. فالشاعر الرومانسي يغلب على ألفاظه أنها مستمدة من الطبيعة.. وهكذا .. ويدرس الناقد أيضاً طبيعة هذه الألفاظ وما تمثله من انزياحات في المعنى. فهل في النص ألفاظ غريبة، حوشية، أو ألفاظ مألوفة دارجة. وهل هذه الألفاظ وضعت في سياق مغاير بحيث تكتسب دلالات جديدة. فقول الشاعر:

١٨. ينظر «الضفيرة واللهب»، ص ٥٩ ـ ٦٠ وينظر غراهام هو، مرجع سابق ص ص ٦١ ـ ٦٥

١٩. Beaugrand السابق نفسه ص ٢٢

٢٠. Ibid ص ٢٤

٢١. Fabb, Nigle, and others , The Linguistics of writing, Manchester University Press , 1st ed, (1987) pp. 248 - 50

٢٢. الفرزدق، ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧ ص ٣٤٣

٢٣. ابراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص (مرجع سابق) ص ١٣٩)

٢٤. السابق نفسه ص ١٤٠

٢٥. السابق نفسه ص ١٤١

٢٦. السابق نفسه ص ١٤٥

٢٧. ينظر الأزهر الزناد، نسيج النص ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء وبيروت، ط١، ١٩٩٣ ص ٦٣

٢٨. محمود درويش : آخر الليل، دار العودة، بيروت، ط ١٠، ١٩٨٠ ص ٥٣

٢٩. السابق نفسه ص ص ٤٥ ـ ٤٦

٣٠. السابق نفسه ص ٢٣

٣١. السابق نفسه ص ٣١

٣٢. للتوسع في ذلك ينظر دراستنا «طبيعة الأسلوب في البحث عن عبد الله البري، فصل من كتابنا الضفيرة واللهب، ص ص ٣٧ ـ ٨٩. وللاستزادة انظر : فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت ودمشق، ١٩٩٠ . ومحمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤. وصلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط ١، ١٩٩٢ . وسعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات ، مكتبة لبنان بيروت، ط١ ، ١٩٩٧.

الفصل الخامس

موقع السَّرديات من النقد الأدبي الحديث

إزاءها وألا يقتصر على القصيدة. وفي هذا تتمثل مأثرة ماسون الأولى، وهي معارضته الشديدة للآراء التي تزدري الرواية، وتعدّها شكلاً من الأدب الوضيع[٣].

وفلوبير - كاتب الرواية الفرنسي - كتب من جهته مقالات حث فيها النقد على تناول الرواية منبهاً على ما فيها من شكل جمالي تحليلي لا يتاح لأكثر النماذج الشعرية قوّة، مؤكداً أن الموضوع والأسلوب في الرواية صنوان [٤]. الشيء ذاته نوّه إليه موباسان في غير مكان [٥]. أما حديث فلوبير عن المؤلف الغائب، أو الخفي، فقد غدا منذ العام (١٨٥٢) وهو العام الذي أطلق فيه هذه الكلمة معياراً يستخدمه النقّاد والكتاب للتفريق بين الروائي الضعيف والروائي المتمكن[٦].

ويعدّ الكاتب هنري جيمس أول المنظرين لفن الرواية في الأدب الانجليزي آواخر القرن التاسع عشر. وثمة شبه بين آرائه وآراء الكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير. فهو أكثر تأييداً للطريقة التمثيلية في رسم الشخوص من الطريقة المباشرة والأسلوب التقريري. وقد ركّز على ضرورة الإيهام بأن ما يقع في الرواية من حوادث كأنه من عمل مؤرخ حقيقي، مؤكداً أن جمال الرواية لا يكمن فيما تدعو إليه من فضائل وأخلاق حسب وإنما في النسيج النفسي لحياة الأشخاص[٧].

وقد شبهت فيرنن لي كاتب الرواية بالرسام. فكما أن اختيار الرسام للمنظور يحدّد النتيجة النهائية لما سيرسمه فكذلك اختيار الكاتب لزاوية النظر Point of View التي ينظر منها إلى الشخوص وأفعالها يقرر الصيغة النهائية للرواية فضلاً عن حظها من الإخفاق أو النجاح الفني[٨].

فورستر Forster :

الكاتب الثاني الذي لا يقل دوره عن دور هنري جيمس هو الكاتب البريطاني فورستر E. M. Forster الذي نشر عام (١٩٢٧) كتاباً بعنوان Aspects of the Novel [٩]. وقيمة الكتاب تنبع من كون صاحبه كاتب رواية وقد أفاد فيه من خبرته وتجربته في وضع حدود وضوابط لفن الرواية الذي كان حتى ذلك الحين

يفتقر لمثل تلك الضوابط. وخير دليل على ذلك أن فورستر حين حاول أنْ يضع تعريفاً للرواية لم يجد بين يديه محاولات سابقة لوضع مثل هذا التعريف. وفي الفصل الثاني من كتابه تكلم عن الحكاية Story باعتبارها المادة الأساسية للرواية، التي لا يخلو تعريفها من القول بأنها شيء ما يقص حكاية(١٠).

تحدث فورستر أيضاً عن التشويق Suspense وعدة العمود الفقري للحكاية التي هي مادة العمل الروائي بلا ريب(١١). وبما أنَّ الحكاية لا يمكن سردها إلا في زمن لذا كان الزمن هو القاسم المشترك لجلِّ القصص بما فيها القصص التي حاول فيها مؤلفوها إنكار الزمن وإنكار وجوده(١٢). وكلما كانت الحكاية شائقة، مسلية، قادرة على جذب القارىء، ازداد حظ الرواية من الاتقان، والقوة. وإلى هذا تعزى شهرة والتر سكوت Waltter Scott فعلى الرغم من أنه كاتب قليل الأهمية ثقيل الظل تخلو رواياته من الفن العاطفي إلا أنه حقق شهرة واسعة بفضل قدرته على سرْد الحكاية التي تمسك بتلابيب القارىء نتيجة التشويق العميق الذي يبقي عليه يقظ الإحساس والانتباه حتى آخر المطاف. وهذا واضح جداً في قصته الموسومة بالعنوان The Antiquary أي هاوي التحف (١٣).

والشيء الآخر الذي تطرَّق إليه بالحديث هو الشخصيات مُفَرِّقاً بين الشخصية الروائية والشخصية الإنسانية في الحياة. فمخترع الشخصية الروائية إنسان مثلنا ولهذا فهو ينتقي من عالم الشخصية ما يكفي ذكره في الرواية للتعبير عن الفكرة. لذا نستطيع فهم هذه الشخصية من خلال الرواية أكثر مما نستطيع فهمه من أناس آخرين أحياء يعيشون حولنا ويختلطون بنا ونختلط بهم. ولأن الرواية عمل فني قوانينه تختلف عن قوانين الحياة فإنَّ من المستحيل أن تحيا إحدى شخصيات الرواية خارج الكتاب المسمى رواية.

ويقسم فورستر الشخصيات إلى نوعين، هما :

1- شخصيات مسطَّحة Flat Characters.

2- شخصيات مدوَّرة Round Characters (١٤).

والشخصية المسطحة هي التي يمكن وَصْفُها بعبارة قصيرة تشرح دورها في

فالرواية في رأيهم وليدة الملحمة. في حين أن القصة القصيرة جاءت من الأحدوثة أو الخرافة Fable وقد تطرقوا إلى بناء كل من القصة والرواية.. وتناولوا موضوع التحفيز Motivation وهو وقوع حدث في الرواية يترتب عليه وقوع حوادث أخرى(٢٠). والحافز motif هو عنصر من عناصر الأثر الأدبي قابل للعزل دون النظر إلى وظيفته في النص سواء أكانت سردية أم وصفية أم رمزية وتتنوع مفاهيم الحافز كثيراً. لكنه في القصة والرواية يمتاز عمّا عداهما بميزتين هما " أنْ يلفت انتباه القارىء وأن يتكرر في الحكاية. وعند توما شيفسكي يُعَدُّ وصول رسالة أو وفاة البطل أو حلول الليل حافزاً لأن مثل هذه الحوافز تؤدي إلى تغيير الوضع في القصة. وبدلاً من الحافز استخدم فلاديمير بروب Propp مصطلح الوظيفة التي عنى بها الفعل الذي تقوم به الشخصية ليترتب عليه تطوير ما في الحبكة بصرف النظر عن طبيعة الشخصية وهل هي ثابتة مسطَّحة أم نامية مدورة(٢١).

السرد والزمن :

وتطرّق موريس إيخنْباوم إلى السرد وقسمه إلى نوعين مباشر وغير مباشر. فأما المباشر فهو الذي يتصدّى فيه الراوي ليروي لنا ما يحدث والسرد التمثيلي (غير المباشر) أو التشخيصي وهو الذي يغلب فيه تدخل شخصيات الرواية أو القصة فتتبىء عن أفعالها أو أجوائها عن طريق الحوار بعضها مع بعض(٢٢). ورأى الشكليّون في النوع الأول سرْداً خطابياً لا حدثياً (نسبة إلى الحدث) تتجلى فيه أحياناً ملامح الأسلوب الكامن وراء النص بما فيه من نبرة Stress وميّز توماشيفسكي بين الحكاية والمبنى الحكائي أو الصيغة التي تصاغ الحكاية على وفقها. وهي إما أن تخضع لترتيب زمني خاضع لمبدأ السببية Cronology وإما أن تُعْرض دون اعتبار للترتيب والتسلسل الزمني، أي في شكل تتابع لا يراعي أي سببيّةٍ داخلية واذا كان النوع الأول سرداً عادياً للحدث فإن النوع الثاني في الواقع يمثل صياغة فنية تامة(٢٣).

وفي ضوء ذلك ميّز علماء السّرْديات بين الزمن المحكي وزمن الحكاية، فهذا

الأخير يمثل المدة التي يستغرقها وقوع الحدث. فقد يكون ساعة. وقد يكون يوماً. وقد يكون عاماً كاملاً. لكن الزمن المحكي هو الطريقة التي يتبعها السارد في سرده... فقد يكتفي من ذلك الذي يستغرق وقوعه أياماً بأجزاء تمكنه من كتابة القصة وتمكّن القارىء من استيعاب ما جرى .. إذ ليس يُعْقل أنَّ ما يقع في سنوات يكتب ويصاغ بحيث تضارع مدة كتابته أو قراءته المدة نفسها التي استغرقها وقوعه. فالزمن المحكي - إذن - يتطلب الاجتزاء والحذف والتكثيف والاضمار[٢٤].

وتهمنا بالنسبة للزمن مسألة أخرى هي الترتيب. فالمعروف أن الزمن لا يخلو من أن يكون ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً. وبالنسبة لكاتب الرواية يُعَد الحاضر فاصلة بين جملتين. إحداهما تتحدث عما مضى والأخرى تتنبأ بما سيقع. والذي لا غنى لنا عن توكيده هو أنّ كل حاضر أو آني لا بد أن يتحوّل في اللحظة التالية إلى ماضٍ. وإذاً ما يشغل كاتب الرواية في الواقع هو الحوادث التي وقعت أو تلك التي ستقع. أما بالنسبة لما مضى فإن من المعروف ترتيبه وفقاً لتسلسله، فالذي وقع أولاً يذكر أولاً. ولكن من الممكن ألا يتقيد المؤلف بذلك لحاجة فنية في نفسه فيذكر الحدث (ب) قبل الحدث (أ) مع أن (أ) وقع قبل (ب) وهذا يعبر عنه عادة بتداخل الأزمنة. وهو أسلوب يكثر في القصة السيكولوجية والقصة الحديثة وقصة ما بعد الحداثة التي يكون الزمن المحكي فيها غير مطابق لزمن الحكاية لا في ترتيبه ولا في مداه. وتسمَّى حكاية الحدث في غير موقعه المتسلسل مفارقة سردية. والحقيقة أنَّ القارىء يسعى بدوره سعياً تلقائياً لتنظيم الحوادث بحيث يضع الحدث (أ) قبل الحدث (ب) وإن خالف المؤلف ترتيبها في النص.

ومن الملاحظ هنا أن تصريف الكاتب لأزمنة الحوادث في الرواية لا تخضع لقالب، فقد يورد الكاتب حدثاً قبل أن يقع من باب الاستشراف والتوقع فيصوغه صياغة الحدث الذي تم إنجازه وانقضاؤه.

الراوي أو السَّارد القصصي :

وعني رواد نظرية السرد الروائي بالسارد أو الراوي Narrator وذلك راجع لسبب بسيط وهو نزوع الرواية الحديثة لاستخدام الراوي المشارك. فالراوي

وقد يلجأ هذا الراوي مع علمه الوثيق بأسرار شخصياته إلى تنقيح أخباره فيعود إلى الوثائق أو الملفات وينبش الماضي أو يشكك أحياناً ببعض الأخبار التي تتعلق بشخوصه أو بواحد منها على الأقل. خلافاً للراوي المشارك الذي يقص الوقائع ويؤدي دوراً في الأحداث باعتباره أحد أبطال القصة، فهو غالباً قد تؤثر رؤيته لبعض الأشخاص وموقفه منها في ثقتنا بما يرويه[٢٩].

السرد والحوار:

وقد أثر موضوع السَّرْديات لدى المهتمين بعلوم اللسان واللغة الأدبية وعلى رأسهم باختين Bakhtin الذي يسلط الضوء على ما يسميه "حوارية" الخطاب الروائي. فكل رواية في رأيه تمثل عدداً من مستويات اللسان (الكلام) خلافاً لما هو معروف في الفنون الأخرى كالشعر أو الملحمة أو القصيدة الغنائية أو الدراما. فأنت أمام عمل روائي يتكلم فيه أناس عديدون كل بلغته الخاصة، ونبرته المتميزة. ويتوقف نجاح الكاتب على مدى استقلال شخصياته عنه في تفكيرها وحوارها للآخر.

وإذا كانت الكلمة في الشعر تقصد لذاتها ولجرسها الصوتي ولما فيها من الإيحاء، فإنها في النثر القصصي لا تتعدى كونها علامة هدفها إذكاء التخييل لدى القارىء لتمكنه من رؤية العالم الذي يخترعه الكاتب أو يحاكيه على النحو الذي أراده[٣٠].

فقول أحد الشخوص مهنئاً سعيد مهران بعد خروجه من السجن "يا ألف نهار أبيض". ينم عن المستوى الشعبي والثقافة المتدنية لحي عطفة الصيرفي وسكانها خلافاً لما نجده في الحوار الذي يدور بين سعيد ورؤوف علوان عند زيارته له في جريدة الزهرة. وهذه بطبيعة الحال صورة مختلفة جداً عن ذلك الحوار الذي نجده في رواية زينب عندما يتحدث الفلاحون مع الشيخ علي كاتب الحسابات الذي ينم عن مستويات ثقافية واجتماعية واقتصادية أكثر فقراً من المستوى الذي نجده لدى سكان عطفة الصيرفي. لكن لو أننا نظرنا في رواية (باب الشمس) لإلياس خوري وجدنا الحوار ينسحب تقريباً في سويّة واحدة لكون الراوي - وهو شخص مثقف - هو الذي يتحدث دائماً على ألسنة الأشخاص.

وحوارية الرواية باعتبارها مبدأ توليفياً يجمع من حوله عدة مستويات للكلام يضفي على الرواية تعقيداً لا نجده في القصة القصيرة، ولا في المسرحية ويجعل من جمالية الرواية شكلاً لا يكمن في اللغة نفسها ولكن فيما وراء اللغة.

والحوار في الرواية متنوع ومتداخل بعضه في بعضه كثيراً وأبسط أنواعه وأكثرها شيوعاً هو ذلك الحوار الذي يتم اجراؤه بين اثنين أو أكثر من الشخوص وهو الذي يمكن تسميته بالانجليزية ديالوج Dialogue وله وظائف عديدة :

١- توقيف السرّد وتدفق الحوادث لمدة قصيرة يلتقط فيها القارىء أنفاسه ويتجنب الوقوع أسيراً للحظات الملل الذي ينشأ عن استمرارية (الحكي) وهو بذلك يسمح بالتخلص من هيمنة أسلوب أدبي واحد باستخدام الفاظ وتعبيرات وصيغ مقتبسة من لغة الحياة اليومية[٣١].

٢- للحوار أيضاً وظيفة الكشف عن مواقف الشخصيات بعضها من بعض فالحوار الذي يجري بين حسنين وأخيه حسين في منزل أحمد بيك يسري في رواية بداية ونهاية يظهر انهما الاثنان لا يوافقان على عمل شقيقتهما نفيسة (خياطة) ويفضلان لو أتيح لها أن تتعلم وأن تكون مدرسة. ويظهر من الحوار أيضاً أنهما لا يميلان الميل كله لشقيقهما حسن. وأن حسنين لا يخلو من حسد يشعر به تجاه صديق العائلة أحمد بيك يسري[٣٢].

٣- والحوار يتيح لكل من الكاتب والقارىء الوقوف على تنوع الآراء، ووجهات النظر عن طريق الانتقال من الراوي (السارد) إلى الشخص نفسه. وهذا واضحٌ في المثال الذي ذكرناه آنفاً عن حسين وحسنين في رواية بداية ونهاية. فمن خلاله تكشف لنا ما يتصف به حسين من هدوء واتزان وتعقل وميل إلى المجاملة وتردد في اتخاذ المواقف في حين أن شقيقه حسنين أقرب ما يكون إلى المتمرد المجاهر برأيه في حدة:

"قال حسنين حانقاً :

- إني لأعجب لما تتحلى به من رضا وهدوء! ولكنه تظاهر لا يمكن أن يخدعني.

في الحوار الذاتي الوجداني الذي لا يتجاوز حدود الخواطر لدى هذه الشخصية أو تلك على نحو ما نجد في المثال الآتي من رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ :

"اشتد الغضب بحسين لا لأنه لا يسلم بما قال أخوه، ولكن لأنه يسلم به في أعماقه ولأنه ما كان يرحب حقاً بزواج الفتاة وسعادتها .." إننا نأكل بعضها بعضاً. ينبغي أن نسرّ بتهريج حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف. وينبغي أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة. وهذا الشاب المتذمر ينبغي أن يسر بانقطاعي عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو. يأكل بعضنا البعض. أي وحشية. أي حياة؟ لعلي لا أجد إلا عزاءً واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلتهمنا التهاماً. وإننا نصمد ونقاتل." وتركز تفكيره في الخاطر الأخير "(٣٨).

وهذا المثال يختلف عن مثال آخر نجده في قصة فوزية جار الله (الصفعة الأولى بعد الألف) التي جعلت منها الكاتبة سلسلة متداخلة من (المنولوغات) لا ينقطع أحدها عن الآخر.. مما يوحي بأن الكاتبة أطلقت لبطلتها ما فيها من شعور داخلي فتركته يعبر عن الحدث ويرويه مازجاً فيه بين الماضي والحاضر الراهن وما بين الذات والآخر وما بين الزمن والمكان وما بين الوجداني والحدثي (نسبة إلى الحدث) في لغة توحي بتحرير الشخصية من رقابة الوعي (٣٩).

وقد استخدم هذه النزعة الحوارية نجيب محفوظ في أجزاء من رواية اللص والكلاب.

السرد والمكان :

والحق أننا إذا تأملنا النظر فيما يقال عن الرواية وجدنا الكثير من الاتجاهات الجديدة التي عنيت بالبنية. فالسيميائيون اهتموا بدراسة المكان اهتماماً شديداً وجعلوه من العلامات التي ينبغي أن ينظر إليها وإلى تفاعلها بالأركان السردية الأخرى من زمن وأشخاص. وركب بعضهم من كلمتي الزمان والمكان مصطلحاً منحوتاً جديداً هو (زمكان) للدلالة على أن وجود المكان ضروري جداً للاحساس بمرور الحوادث ومرور الوقت. ولا نريد هنا الخوض في

الفروق التي نجدها في تعريب الكلمة espace فليست العبرة بالمصطلح نفسه إن كان فضاءً أو حيزاً أو مكاناً فالمهم هو المدلول الذي عليه الاتفاق (٤٠).

وهذا المدلول يتمثل في أن لكلٍّ حدث يقع في وقت ما مجالاً لا بد أن يجري فيه، وهذا المجال الذي تكثر تسميته مكاناً لا يظهر في الرواية ظهوراً عشوائياً وإنما يتم اختياره بعناية وله دوره في إضفاء الصنعة المتقنة على النص. والمكان يمكن أن يكون غرفة، أو بيتاً أو مدرسة أو مسجداً أو أي شيء آخر يمكن إحكام أبوابه واغلاق نوافذه. وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص ليكون لدى هذه الشخصية أو تلك مكاناً أليفاً يشبه المنزل الذي يقضي فيه الانسان طفولته فيتوق إلى العودة إليه.

وقد يكون هذا المكان فضاءً لا يمكن إغلاقه كالشارع، والصحراء، والمدينة. أو متنقلاً كالسفينة التي اتخذها جبرا مكاناً لرواية له بهذا العنوان تناسب حبكة الرواية القائمة على مغامرة عاطفية وجولات سياحية. وقد يكون عَوّامة كتلك التي اتخذها نجيب محفوظ مكاناً لروايته المهمة (ثرثرة فوق النيل) وقد يكون المكان شقة فندقية (بنسيوناً) كتلك التي اتخذ منها محفوظ مكاناً لروايته ميرامار. هذا وقد يكون المكان عربة في قطار أو مقصورة في طائرة أو غرفة في مشفى أو سجناً كالسجن الذي اتخذه عبد الرحمن منيف مكاناً بارزاً في قصته المشهورة شرق المتوسط (٤١).

وقيمة المكان تتحدد في الرواية بمقدار نجاح الكاتب في جعله تعبيراً مجازياً عن شيء ما قد يتعلق بنفسية الشخصية أو بمستواها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي. ففي رواية نجيب محفوظ "بداية ونهاية" نجد الفقرة الآتية التي يصف فيها منزل أحمد بيك يسري الذي ذهب إليه كل من حسين وحسنين من أجل أن يتوسط لهما في وظيفة حكومية :

«غاب البواب دقائق ثم جاء ليدعوهما إلى حجرة الاستقبال، ودخلا يسيران في ممشى الحديقة الوسط وهما ينظران إلى شتى الأزهار التي كست الأرض بألوان بهيجة بدهشة. ثم صعدا السلاملك، ثم إلى بهو الاستقبال الكبير، واتخذا

٢٣- السابق نفسه ص ص ١٨٠-١٨١ .

٢٤- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط١، ١٩٨٨ ص ٢٠٩ .

٢٥- السابق نفسه ص ص ١٧٩-١٨٠ .

٢٦- السابق نفسه ص ١٨٩ .

٢٧- ليلى الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠ ص١٣٣ .

٢٨- عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط٥، ١٩٩٦ ص ص ٧٩-٨٩ .

٢٩- السابق نفسه ص ص ٩٣-١٣٣ .

٣٠- باختين، ميخائيل : شعرية دستويفسكي، ت جميل التكريتي، طوبقال للنشر، ط١، بغداد والدار البيضاء، ١٩٨٦ ص ٥٩ .

٣١- لطيف زيتوني، السابق ص ٨٢ .

٣٢- نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مكتبة مصر، ط٤، ١٩٥٨ ص ص ١٨١-١٨٢ .

٣٣- السابق نفسه ص ١٨٣ .

٣٤- نجيب محفوظ : زقاق المدق، مكتبة مصر، ط٤، ١٩٦١ ص ص ١٢٥-١٢٧ .

٣٥- المرجع السابق ص ص ١٢٨-١٢٩ .

٣٦- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، مرجع سبق ذكره، ص ١٨٥ .

٣٧- زيتوني، السابق ص ١٦٣ .

٣٨- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ص ١٨٤ .

٣٩- طه وادي : القصة ديوان العرب، دراسة ومختارات قصصية، مكتبة لونجمان والناشرون، القاهرة وبيروت، ط١، ٢٠٠١ ص٣٤٨ .

٤٠- انظر في ذلك : عبد الملك مرتاض، ص ١٤١ .

٤١- لمزيد من التفاصيل حول المكان في الرواية راجع : جبرا ابراهيم جبرا لمؤلف هذا الكتاب، الفصل الخاص بالمكان في رواياته. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١ .

٤٢- بداية ونهاية (مرجع سابق) ص ١٨٠ .

٤٣- نجيب محفوظ : اللص والكلاب، مكتبة مصر، ط ١٩٨٨ ص ١١ .

الفصل السادس

تأثير النقد الانجلو - أمريكي
في النقد العربي
نموذج مجلة (شعر)
١٩٥٧-١٩٦٨

وليوسف الخال مجموعةُ مقالات عن الشعر نشرت جميعها في المجلة، ثم جمعت بعد نشرها في كتاب صدر بيروت (١٩٧٨) بعنوان «الحداثة في الشعر»، وهو وإن كان يتحدث عن الحداثة في بعض هاتيك المقالات إلاّ أنه ليس موقوفاً على هذا الشأن. فقد تطرق فيها إلى القضايا الجوهرية الأساسية التي تتصل بالشعر من حيث طبيعته، وغاياته، ونقده. ويستطيع الناظر، فيما يقوله الخال عن هذه القضايا، إدراك الصلّة بين نظرته الى الشعر ونقده، وأنظار الكثيرين من أتباع «النقد الجديد» New Criticism، فضلاً عن الصلة التي لا تخفى بين فهمه لبناء القصيدة، وفهم الكبار من الرومانسيين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر.

فمفهومه للشعر يحدده قوله : «إن الشعر فن». ومعنى قولنا «فن» أنه تعبير جميل عن الذات في لحظة الرؤيا، ولحظة الكشف. وهو فن يخاطب العقل، ولكنه لا يمتثل لقوانينه، وقواعده. ومهمته التلقائية هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة، المبهمة، ليكشف بالحدس، والرؤيا، أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والمعنى، متوسّلاً إلى ذلك باللغة [٢]. فلسنا بحاجة إلى كبير تأمل للوقوف على محتوى نظرته في الشعر، وقربها من النظر الشكلي، فالشعر تعبير، ومعرفة حدسية، غايتها الكشف عمّا في الكون من انتظام وانسجام وتناسق.

وهذه فكرة مغروسة أساساً في بنية الخطاب النقدي الجمالي كرّرها الرومانسيون، وكرّرها سانتيانا، وكروتشة في «فلسفة الفن». وبما أن الشعر حدْس، وتعبير، فإن الغاية فيه لا تتجاوز الجمال في الأرض. كالموسيقى هو، وكالنّحت والعمارة، والرسم. لا همّ له إلاّ أن يبهج النفس، ويزيد في غناها الإنساني، هدفه الأول أن يعيد خَلق الأشياء من خلال تجربة الشاعر الشخصية فتصل إلى الآخرين عن طريق العاطفة والبصيرة [٣] واستخدامه لكلمات مثل : عاطفة، بصيرة، وتجربة في وصف العملية الشعرية، وتحديد طبيعة الفن الشعري، دعاه الى الانتباه لشيء آخر، وهو فرادة هذه التجربة التي تتطلب أن يتحرر الشاعر من كل أثر سلبي للقيود التي تكتنف الحياة. لذا ينبغي، في رأيه، أن يتم «التعبير» عن «تجارب الشاعر» بحريّة لا تحدّها إلاّ قواعد الشعر نفسه،

وما تفرضه من الانتظام، والانسجام، والتناسق، واستخدام الحرية - في رأيه - أصعب من استخدام القيود [٤].

فقواعد النحو، أو قواعد العروض، تؤثر في درجة إحساس الشاعر بحريّته، وهي ضرورة لا مناص من الالتزام بها في رأيه. فكيف تجتمع حريّة التعبير، والامتثال لقيود اللغة، والنحو، والعروض، والبلاغة، والأساليب؟ يجيب الخال عن هذه الأسئلة بالقول : «للشاعر ملء الحريّة في إيجاد نحوه الخاص، وإيقاعه الخاص، في حين أن الشاعر القديم كان يصرّ على نوع معيّن من الوزن، لا يكون الشعر شعراً إلاّ به، أيّ أن المفهوم الحديث لحرية الشعر بُني على إطلاق يد الشاعر من القيود المفروضة عليه [٥]، فله أن يخترع قاعدته النحوية، وأن يخترع وزنه، وأن يشتق من الأساليب ما يناسب تجربته الخاصة.

أي أن الخال، بهذه الكلمات، يضع اللّبنة الأولى في صَرح الثورة الشعرية الحديثة، إلى جانب لبنة أخرى تتمثل في الاعتراض على المهمّات التقليدية للقصيدة. فلم يعد الشعر في زماننا هذا شعراً للذم، أو المديح، أو الرثاء، أو الغزل، أو الفخر، أو الوعظ أو الحكمة، أو الطرب، ولكنّ مهمّته أضحت - كأرقى فن إنساني - الكشف عن أسرار الحياة، وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض. وصارت مهمّته أيضاً النفاذ الى ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص [٦].

هكذا إذاً، يغدو الشعر وسيلة خلاص في عالمنا، مذكراً بنبوءة آرنولد عن الشعر الأوروبي التي لم تتحقق، فهل كان يتوقع للشعر أن يكون بديلاً للمعتقدات مثلما توقع آرنولد Arnold أم أنه كان يرى فيه فلسفة أخلاقية، أو ذرائعية، أو بحثاً عن الحقيقة، أو ضرباً من اليقين الممكن، مثلما هو الحال عند أرسطو؟ يقول الخال : «ليست القصيدة ضرباً من المعرفة اليقينية، وإنما هي ضرب من الانتاج الفني، تسهم فيه المخيلة الخلاّقة، واللغة الحيّة، أي أنه مخيلة خلاقة لا تعمل إلاّ بواسطة اللغة [٧].

مرّة أخرى يُذكرنا بكولردج Coleridge أحد روّاد النقد والشعر الرومانسي،

وأحد المتكلمين عن الخيال الخلّاق كلاماً تأثر فيه بالفيلسوف الألماني شيلنغ. فالقصيدة عند الخال، كما هي عنده مهمتها هي أن تعزز مكانتها، وفرادتها، باعتبارها جهداً إنسانياً، ضرورياً في الكون.

وبما أن القصيدة نتاج المخيلة الخلّاقة التي لا تعمل بغير اللغة، فقد وجب على يوسف الخال أن يُفَلسِف موقف الشاعر الحديث من اللغة. لذا نراه يُؤكد مراراً، بلغة تُقرِّبُ بنا من لغة برسي شيللي Shelley، «على أن الشعر لغة» وهو – أي الشعر – هو الذي يجدد حياة اللغة. ولولاه لتوقفت عن النمو، والبقاء، فهي تحيا به، ويحيا هو بها [٨]. وهذا يذكرنا بالمجازات الحيوية التي نبّه عليها شيللي مؤكداً أنها «تكسبُ اللغة حياةً جديدة».

وعلاقة الشاعر باللغة تختلف عند الخال عن علاقة الناثر، فالكلمة عند الشاعر رَمْزٌ أكثرَ منها معنى. ولذلك كان الشعر إحياءً للغة، لأنه يحمّل الألفاظ من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان، ويزاوج بينها وبين شقيقاتها طلباً للتوتر والانسجام والإيقاع، وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى العنف، فيفجّر الكلمة لمفاجأة القارىء، وايقاظ إدراكه، وشعوره، وحمله إلى عالم غريب، عالم سحري طالما حَلُمَ به من دون أن يلقاه، أو يتعرف إليه. عالم غير محدد لأنه عامرٌ بالأمل والشوق إلى حلاوة الحب [٩].

لذا فإن الشعر الذي يُراد لَهُ التحديث لا بدّ وأن ينطلق من تحرير اللغة، ونبذ القواعد الجامدة، والتسليم بمبدأ التطور، وأنها تتغير مع الزمن، ليس على ألسنة المتكلمين بها وإنما بأقلام الكاتبين أيضاً، ولا ينبغي للأدب شعره ونثره أن يتجاهل هذه الحقيقة.

ولا بدّ إذن أن يكتبا بلغة حية تُماثل اللغة التي يتكلم بها الناس ويقرأون ويكتبون. ويؤكد الخال أن اللغة بالنسبة للأديب هي كلّ شيء. فإذا لم يشعر بحيَوية تلك اللغة، وتجاوبها مع نبض شعوره، فإنه سيخفقُ حتماً في الوصول بها إلى أعماق القارىء [١٠].

لذا نرى يوسف الخال يُبدي إعجابه الشديد بدعوة النويهي في كتابه «قضية

الشعر الجديد» الى تفعيل اللغة، والاقتراب بالشعر من لغة الكلام اليومي [١١]. وذلك أن الخال يؤمن بأن حيوية الشعر من حيوية اللغة التي هي أداة التعبير. فهي من الشعر أداة الشكل، وأداة المضمون، وهما معاً لا انفصال بينهما في عملية الخلق ولا تغليب لأحدهما على الآخر [١٢]. لأن القصيدة في نظره بناءٌ حجارته الألفاظ. وهذه الألفاظ تومىء إلى ما وراء المعاني. وهي تتركّب في البناء الشعري بطرائق مغايرة لتركيبها في البناء النثري. وهي في الشعر لا تخلو من تعقيد، وتكثيف، ولا تؤدي معناها مباشرة، ولذلك كانت العبارات في القصيدة تتجنب تقرير الحقائق المجردة في الأذهان [١٣].

وهذا يُقارب قول النقاد الجدد بالفوارق التي تميز لغة العلم عن لغة الشعر. فاللغة في الشعر لا يمكن أداء معناها إلا بها، ولا يمكن شرحها أو تفسيرها بلغة أخرى، أو نقلها من الأصل إلى لغة ثانية دون أن تفقد ما يميّزها من سِحر، وألق، مَصدرهما الأداء الأسلوبي الذي يُعرف به الشعر، وينماز عن الأداء النثري. فالأسلوب عند يوسف الخال، نظامٌ قائم على بعض الأسس التي يخضع لها المبنى الشعري، فتفرّق بينه وبين سائر أنواع الكلام، مع التأكيد على أن الأسلوب قواعد يصطنعها الشاعر لتحتضن القصيدة وتعزلها مؤقتاً عن الحياة، لتتيح له أن يبعث فيها حياة خاصة.

وفي موضع ثانٍ يؤكد الخال أن الأسلوب هو طريقة من الطرق التي يتبعها الشاعر في استخدام لغته. فهو ليس بمقدوره أن يخترع لغة جديدة، لذا وجبَ عليه أن يأخذ الأساليب الموروثة، ويرغمها على التفاعل مع الفردي. فالفرادة في الشعر ليست اختراعاً مَحضاً، وإنما هي فرادة نابعة من إعادة إنتاج الشيء السابق، وكل إضافة جديدة للتراث إنما هي تغيير لغوي أسلوبي.

وهذا يعني أن الخال لا يؤمن بالانسلاخ من التراث، أو الانفكاك من الماضي، فهو يشترط في حداثة الشعر مراعاة الشاعر للأساليب المتبعة في التراث الأدبي. ويكرّر القول بأن هذه الأساليب راسخة في الأذهان، وفي الذوق، بحيث يؤدي الخروج عليها والتّنكر لها، بغير مهارة، وأناةٍ، وتفهم، إلى إفراغ القصيدة من

مقومات الفنّ. والموقف من هذه الأساليب ينبغي أن لا يكتفي بالخضوع لها، خضوعاً كاملاً، ولا التمرد عليها تمرداً صارخاً، ولكن على الشاعر أن يمنح نفسه قدراً كافياً من حُرية التصرف بهاتيك الأساليب وأن يطوّعها للتعبير عن تجربته، وأن يبثّ فيها شيئاً من شخصيته هو. وللملكة الشعور هنا دوْر كبيرٌ في جعل الشاعر يميّز بين ما هو مستحسن من هذه الأساليب، وما هو مستهجن في ضوء تجربته الجديدة. أي أنّ على الشاعر أنْ يُساوم في صراَعه مع تقاليد اللغة والأسلوب، فيربح القليل هنا، ويخسر القليل هناك.

وإذن، فإنّ يوسف الخال لا يعارض اليوت Eliot فيما يذهب إليه من أنّ الشاعر الحديث، إذا أراد التجديد، مضطر أن يراعي في تجديده هذا الاّ يخرج خروجاً سافراً عن التقاليد، والأسلوبية الراسخة، وأن للشاعر وسائله الكثيرة للحفاظ على فرديّته، في الوقت الذي يصون فيه التقاليد الأدبية المغروسة في صُلب التراث.

وتبعاً لذلك، فإن ليوسف الخال مفهوماً واضحاً للحداثة، فهي - عنده - إبداع لا يؤدي إلى الانسلاخ عن التراث، فهي حداثة «تظللها غمامة الموروث فتخرج منها دعوة صارخة الى عالم جديد. لأن الارتباط بالتراث، إذا اجتمع الى العقلية الجديدة [١٦]، أدى إلى التغيير وإلى الصيرورة». وهذا هو الإبداع الذي ينسجم مع المبدأ القائل بأن الحياة في تغيّر مستمر [١٧]. وهذا التغيير غير مرتبط بزمن، وإنما بظهور أصوات شعرية جديدة ذات تجربة معاصرة، وهذه التجربة هي التي تُعرب عن ذاتها في الشكل والمضمون، فلا تنتظم أفكاراً في الذهن، أو معاني في الحسّ، ولا تحشد لها الصوّر الخارجية، والألفاظ البيانية، بل تخاطب القارىء بوداعة الطفل، وشغف المؤمن، وحرارة العاشق، وتواضع الواثق [١٨].

إن الإشكالية التي طرحتها الحداثة، في مبتدأ أمرها، هي : هل التغيير المستمرّ ينبغي أن يكون في الشكل أم تراه يكون في المضمون؟ بمعنى أن الشاعر قد يتناول موضوعات جديدة، باستخدام قوالب تقليدية، وأشكال عفا عليها الزمن، فهل ينسجم هذا مع حداثة الشعر وتجديده؟ القصيدة عند يوسف الخال

شكل، وتحقيق هذا الشكل هو التجربة، وهو المحتوى. وهذا الكلام مطابق حرفياً لقول النقاد الجدد. إن المضمون في القصيدة هو الشكل محققاً بعبارة مارك شورر الشهيرة. ويضيف يوسف الخال : إن تجربة الشاعر في القصيدة هي مضمونها وفحواها. وأما الادعاء بأن القارىء يشارك فيها مثلما تذهب نظرية التلقي فقول لا يؤمن به يوسف الخال، ولا يؤيّده. فحتى ترجمة القصيدة إلى لغة أخرى لا يمكن أن تنجح إلاّ إذا فقدت القصيدة قسماً كبيراً من قيمتها الفنية. وأكثر من ذلك يرى يوسف الخال أن تحويل القصيدة من كلام منظوم الى آخر منثور يفقدها الكثير من ذلك المحتوى.

ولا يمكن للتحديث أن يكون في الشكل وحده، أو المحتوى وحده، لأن القصيدة عنده خَلْق عضوي Organic على الرغم مما فيه من تضمين، وأضداد وتلميح. فالتضمين يكسب القصيدة الجدّة، والأضداد تبعث فيها التوتر، أما التلميح فيستثير فضول القارىء، وشوقه لارتياد المجهول، والمغامرة (١٩).

وكانت مسألة الشكل والمضمون من القضايا التي أثير حولها جَدل كثير في نقد الشعر. وقد أوضح يوسف الخال أن هذا الفصل بين شكل القصيدة وفحواها تعبير عن أزمة تمثلت في نقد الشعر بمقاييس نقد النثر. فالازدواجية المفتعلة بين فكرة القصيدة (معناها) ووجودها (المبنى) ازدواجية مرفوضة عند يوسف الخال وتجمّع شعر. فلا يمكن للشاعر نفسه أن يفصل بين ما أراد أن يقوله في القصيدة، وما تقوله فعلاً، ومن الشعراء من أراد للقصيدة أن تقول شيئاً فقالت شيئاً غير الذي أراده. فالمهمّ أن القصيدة الجيّدة تنبع قيمتها من وجودها نفسه، وليس من معناها وحده، أو من مبناها على حدة، وإنما بفضل الاثنين باعتبارهما وحدة عضوية لا تتجزأ (٢٠).

والحقّ أن هذا التوضيح، من يوسف الخال، لطبيعة القصيدة الجديدة - أو قصيدة الحداثة فيما يسميها - توضيح يعبّر عن النقلة الكبيرة التي عرفتها لغة النقد الأدبي لدى تجمّع مجلة شعر قياساً الى اللغة المستخدمة في نقد الجيل السابق : جيل الديوان وطه حسين وميخائيل نعيمة ومحمد مندور ورئيف خوري وغيره.

من النظري إلى التطبيقي :

ولئن كان يوسف الخال في كتابه «الحداثة في الشعر» يهتم بالتنظير أكثر مما يهتم بالتطبيق، فإن خالدة سعيد - وهي ممن عاصروا انطلاق مجلة (شعر) ورؤيتها المعلنة للتحديث في الشعر ونقده - تهتم بالتطبيق أكثر من التنظير. وقد شرعت مقالاتها بالظهور في المجلة منذ عددها الأول (١٩٥٧). فتناولت من بين من تناولت يوسف الخال ونازك الملائكة وفدوى طوقان وأدونيس ومحمد الماغوط، وسلمى الخضراء الجيوسي. وكتباً نقدية لكل من أسعد رزوق وأحمد أبو سعد. وقد اختارت لها المجلة عدداً من الدراسات التطبيقية ونشرتها في كتاب جامع بعنوان «البحث عن جذور» ١٩٦٠ .

ويحسب القارىء لأول وهلة أن خالدة سعيد ترفع شعارَ التجديد في النقد الأدبي. فمن خلال العناوين التي تختارها لمقالاتها يظنّ القارىء أن في تحليلاتها النقدية شيئاً يخالف المألوف. ولكن اندفاعها في الحقيقة نحو التجديد النقدي يخلو من التهور والتسرع الذي تميّز به بعض نقاد الشعر في حقبة الخمسينات والستينات. فنجدها ما تزال تمثل ذلك الامتداد للنقاد المتأثرين بالمدرسة الفرنسية أكثر من تأثرهم بالنقد الأنجلوسكسوني الذي تمثل في ملحوظات الخال وجبرا، فهي تتشبث بالرأي القديم القائل بأن دَور الناقد لا يتجاوز - بحال من الأحوال - دور المفسّر الذي يسعى لتجسير الهوّة بين الشاعر المبدع، والقارىء. لذا نجدها في جلّ ما كتبت تحاول الانطلاق من تفسير النصوص، وتوضيح غامضها، والكشف عن مبهمها.

فقصائد أدونيس تعبير عن قلق الشاعر وتوقه الى عالم جديد، يتوحدان هو والعالم في شيء، أو كيان واحد، فلا يدري أيّهما هو الذي يبتكر الثاني :

وُحد بي الكونُ بحريّتي فأينا يبتكر الثاني؟ (٢١)

وترى في القصائد - إلى جانب هذا التّوق - تعالياً عن شكلين هما : الموت، والفقر. فالموت، عنده ليس حَداً للحياة، ولكنّه علوّ، وسموّ بها، ولهذا يقول في موت أبيه :

ابي ماتَ، يا لهباً، يا سعيراً تخطّف كنزه

تجاوَزَكَ الخلقُ فيه،

قياماً تفتّحَ كمًا، واغصنَ ارزهُ

ففي كلّ شيءٍ يخبَىء لُغزُه

ويرمزُ رَمزُه (٢٢)

والتفسير يقود إلى رصْد مواقف الشاعر من الحب، فهو – عنده – تربةٌ جديدةٌ، مخضوضرة، تهزّ الإنسان، وهو مشاعر متوتّرة ترود الأعماق، وتشدّ الإنسان إلى الغدّ بلهفة، وسؤال، وهو أيضاً كالموت : انهيار الحدود بين العالم وقلب الإنسان. وتغنّيه بالمرأة يسمو بها عن تلك العلاقة المرتبطة بالغريزة، فهي عنده ليست جسداً، وإنّما هي حياة، هي الأرض، هي الخصب (٢٢).

وتفسّر تجربة نازك الملائكة في «قرارة الموجه» ١٩٥٧ بكلمات ثلاث هي : الوحدة، والغربة، والملل الجاثم فوق كل الأشياء، ونتيجة هذا التفسير هي الكشف عما يسود القصائد من رغبة في الانكفاء على النفس توحي بثورة في الداخل ضد الركود والملل والرتابة. وهي ثورة لا تخلو – عندها – من معاناة – وهذه المعاناة متعدّدة الأسباب، ولكن شعرها يظلّ مع ذلك ذا طابع ذاتي باستثناء قصيدتين هما : أغنية لشمس الشتاء»، و «يحكي أن حفارين» ففيهما مشاعر لأصداء جماعية، غير أن هذه الأصداء لا ترقى، في قوّتها، إلى منزلة الأحاسيس الذاتية، التي عبرت عنها الملائكة في «قرارة الموجة» (٢٤).

ويبدو أن هذا هو الأساس الذي تنطلق فيه من ملاحظاتها النقدية حول ديوان فدوى طوقان «وجدتها» ١٩٥٧، مستخدمة بعض مصطلحات القراءة النفسية. فهي «تجربة تجعل كيانها متذبذباً بين الحبّ اليائس (المحروم) والفرح بعودته مرة أخرى والخوف من الغدّ تارة. ومن الحاضر تارة أخرى». فالتجربة في «وجدتها» ١٩٥٧ كالتجربة في «وحدي مع الأيام» ١٩٥٤، تجربة ذاتية، والقصائد الوطنية شبه دخيلة. والعلاقة بين الشاعرة وعالمها تقوم على تجاذب سالب : أي التضاد

أو التنافي وهي في هذا الديوان تحرّرت من القافية الرتيبة والأوزان. ولعلها – أي الناقدة – بهذه الملحوظة – تريد أن تقول لنا : إنّ في الدراسة النقدية متسعاً للالتفات نحو الشكل؟ فهل من الممكن أن نتقبّل وصفها لتجربة الشاعرة فدوى طوقان بقولها : «جاء شعرها في حلّة عصرية جديدة، بسيطاً، بعيداً عن الزّخرف، والتعقيد، عَذب الوقع؟» (٢٥).

هذه العبارات تُذكّرنا بقول من يقول عن شاعر " «إنه مطبوع». وهل من الممكن أن يُتقبل رأي كهذا يقوم على الفصل بين شكل القصيدة وفحواها، في الوقت الذي يدعو فيه يوسف الخال لغير ذلك؟ خالدة سعيد، مثلما أوضحنا من قبل، لم تتهور في استجابتها للجديد، ولذلك ما تزال حتى صدور الكتاب (١٩٦٠) تطبق النظرة الازدواجية للعمل الشعري، فترى أن ما يقال عن محتواه غير الذي يقال عن شكله، ومَبناه، وإجرائياً نراها تفصل – في دراستها – بين ملحوظات عن المضمون، وأخرى عن البناء الفني. ففي دراستها المذكورة لديوان «وجدتها» نجدها تفرغ من البناء الفني قائلة : «هذا من حيث الشكل أما من حيث المضمون...» (٢٦) حتى في حديثها عن «قصائد أولى» لأدونيس نجدها تفرق بين «الصنعة الشعرية»، أو ما تعدّه شكلاً والمحتوى (٢٧)، وتنسب ما في قصائده من جديد إلى المحتوى لا إلى الشكل الذي لم يتحرر بعد من إيقاع القافية، والوزن، والموسيقى الخارجية، التي يبعثها فيه عمود الشعر التقليدي. وحتى في نقدها لمجموعة الخال : «البئر المهجورة» لا يفارقها هذا الإحساس بضرورة الفصل بين المعنى والمبنى، لأنها بعد أن تخوض خوضاً مطولاً في تفسير القصائد، وشرح دلالاتها، تضيف : «أما البناء العام للقصيدة فقد بقي مع ذلك راسخاً. ذلك لأنه لم تُعد للأجزاء كيانات خاصة، صوراً كانت، أم أبياتاً، أم مقاطع» (٢٨). وأما في دراستها لديوان (قرارة الموجة) فتعدل عن التفسير إلى ملاحظات خاصة بالشكل مثلما تفعل في قراءتها النقدية لديوان «وجدتها» فبعد التفسير يأتي التقدير : «ويبقى أن نعرف موقعها في الحركة الفنية الجديدة، حركة الشعر الحديث» (٢٩). وغير بعيد عن هذا ما تقوله صراحة في دراستها لديوان الماغوط (حزن في ضوء القمر) متسائلة بعد تفسيرها لأكثر القصائد : «والآن، ما هو العالم الذي

تنقلنا إليه أجنحة الشعر في «الديوان» ربه عالمنا الذي اختفى خلف الشعارات والكتب» [٣٠]. وهي تؤكد هذه النظرة المزدوجة للعمل الشعري في تعليقاتها النقدية حول ديوان سلمى الخضراء الجيوسي : «العودة من النبع الحالم». فتقول : «ولكي تُحسن التعبير عن يقظتها هذه أفادت من تجارب الغرب الشعرية» [٣١]. كطريقة إليوت القائمة على اقتباس نُتَف من التراث القديم في قصائده، ويتكرر هذا في دراستها المطولة لقصيدة «البعث والرماد» لأدونيس.

وفي بعض دراساتها تطرقت الى بعض القضايا ذات الصلة الوثيقة بمعركة القديم والحديث؛ فالشعر عندها ليس مشروطاً بقافية ووزن، فهذان في رأيها وعاءان، وقد يكون الشعر داخل الوعاء، مثلما قد يكون خارجه، وقصيدة النثر «حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط من هذا النوع الذي يُعيد النظر في مقوّمات القصيدة، فيستبعد ما تسميه «العناصر الشكلية المادية البحتة»، من مثل «الوزن والقافية» [٣٢]. ويلتزم مقوّمات أخرى كالصورة التي تعبّر عن المعنى بطرائق التمثيل الحسي، وليس عن طريق التقرير الخبري [٣٣]. إلى جانب تراكم الصور في قصيدة النثر ثم أصوات داخلية تحيل المعاني المجرّدة الى مظاهر حسية في أغلب الأحيان [٣٤] وهذه الصور تجرّ وراءها أحياناً نهراً من الرؤى، والخواطر، والمواقف التي يتجاوز بها الشاعر الأشكال المحسوسة التي تمرّ بخيال القارىء [٣٥].

والابتعاد عن الأساليب القديمة شرط لتجديد الشعر، خلافاً لما يذهب إليه الخال في أنّ تطويع هاتيك الأساليب لفرادة الشاعر هو المطلوب. فعند خالدة سعيد لا يكفي أن يطوّع الشاعر الأساليب، والتعويض عنها بأسلوب (حداثي) يعتمد تشخيص الفكرة، وإيجاد التفاصيل من حولها، وإلباسها سلوكاً وعواطف، ومواقف معينة. فبدلاً من سَردِ الإحساس، أو الفكرة، بكلام منظوم، مع الكثير، أو القليل، من الأوصاف، نجد الشاعر المجدد - في رأيها - يعمد إلى اختراع جوٍّ شعري تتسرّب عبرَهُ إلى القارىء إيحاءات تلك الفكرة، وبهذا يقترب من مفهوم الشعر الحديث [٣٦].

ويكون التجديد أيضاً في بناء القصيدة بناءً يفارق المألوف. فيوسف الخال - وهو - في رأيها إمام المجدّدين - يبني قصيدته على موضوع واحد، نابذاً الكيانات الصغيرة في النّص، وهذا وإن كان صحيحاً إلا أنه مسبوق، ومنذ مطران (ت ١٩٤٩) ظهرت القصيدة القائمة على الوحدة، ولكن الناقدة توضّح صنيع الماغوط مشيرة إلى القصيدة الجديدة القائمة على ما يعرف بالمونتاج، وهي الكلمة التي استعملها جبرا في إحدى مقالاته، ويعنى بها تنضيد الصور الشعرية بعضها في جوار بعضها الآخر، دون أن يتبع الشاعر في ذلك أسلوباً موحّداً، فكأنه يقتطع من هنا ومن هناك، ويركب من هذا الخليط عملاً يتميّز بوحدة الخلق العضوي. وفي رأي خالدة سعيدة هذا ما تمتاز به بنية القصيدة عند الماغوط. فهي - أي القصيدة - في أكثر الأحوال، صور متعددة لا تتحلق حول قطب واحد أو محور معين. أو هي أشبه بانطباعات متناثرة تتقاذف القارىء في اتجاهات متعددةً. وتكاد - أي الناقدة - تصرّح بأن قصائده القصيرة أكثر تماسكاً من الطّوال. فالقصار - في رأيها - ذات تركيب مسطّح وبسيط، ترصّعه الصوّر، في حين أن القصائد الطوال تخلو من الحركة الداخلية التي تفصح عمّا فيها من وحدة (٣٧).

وفي تتبعها لبنية القصيدة نجد مثالاً موفقاً هو دراستها القيّمة لقصيدة أدونيس «البعث والرماد» فهي قصيدة مركبة نُشرت في العدد الأول من المجلد الأول (١٩٥٧). وتناولتها في العدد الخامس من السنة الثانية (١٩٥٨) بدراسة تحليلة تحت عنوان «الموت طريقاً للحياة».

وقد جاءت هذه المفارقة في العنوان لتناسب تحليل القصيدة القائمة على التضاد بين الموت والانبعاث، الذي يجسّده طائر الفينيق Phenix الذي استخدمه الشاعر موظفاً أسطورة الاحتراق الذي يؤدي إلى انبعاث الطائر حيّاً من رماده. والناقدة لا تكتفي بتتبع الأسطورة في شعر أدونيس. فكانت في دراستها الأسبق لمجموعة نازك الملائكة «قرارة الموجة» قد تنبهت إلى دلالات اللجوء للأساطير. ولا سيّما قصيدة نازك التي استخدمت فيها أسطورة السمكة الطافية التي تلاحق

العاشقين في لعنة الزمن [٣٨]، كذلك حكاية «الزهرة السوداء» وهي خرافة. أما أدونيس فإنه في قصيدة «البعث والرماد» يحلّق تحليقاً عالياً إذ يجعل من القصيدة بناءً مركباً من مقاطع عديدة تضفي الكثير من التشابك على عناصر الأسطورة وموقف الشاعر منها، ودلالاتها التي تحتاج في سبرها إلى أكثر من قراءة.

القراءة التكوينية للنص :

فهي تستعذب البحث عن منابع القصيدة، ليس في الثقافة الإنسانية حسب، وإنما في سيرة الشاعر .. وفي قصائده الأولى. فنشأة الشاعر الدينية، الصوّفية، وثقافته العلوية، وموت أبيه احتراقاً، كلّ ذلك من الدّروب التي تسلكها التجربة في «قصائد أولى» وفي «البعث والرماد» وعلى هذا يكونُ النّبش في سيرة الشاعر دليلاً يوجّه القراءة من جهه، ويتقدم على التحليل النّصي من جهة أخرى. وهذا يفسّر استخدام المؤلفة لمصطلحات نفسية، وأخرى اجتماعية، تشير إلى تعدد المعارف. وهي إشارات لا تحول بين الناقدة والاعتماد على السيّاق الخارجي باعتباره عتبة تقود الى البهو الداخلي. فمن هاتيك الإشارات مقولة الزمن، المكان، الواقع ثم المواقف من الإنسان، [٣٩] والموقف من الجماعة، والموقف من الحضارة [٤٠].

ولأن قصيدة أدونيس هذه، كما القصائد التي تضمّنها ديوان يوسف الخال، «البئر المهجورة» تلجأ إلى الصور في تجسيد المعاني وتشخيص الفكرة، وإلى اللمحات والإيحاءات الأسطورية والرموز، فإن القارىء يجد فيها غموضاً من النوع الذي لا يحول بينه وبين الاستمتاع بما يقرأ. فهو غموض يشف حتى يغدو جذاباً مؤثراً يطيل أمد التأثير الذي يشجع القارىء على إعادة النظر في القصيدة، ليكتشف، في كل مرّة يقرأها فيها، شيئاً جديداً، وهذا يعني أن الغموض الذي يتجلى في قصيدة «البئر المهجورة» أو «الدارة السّوداء»، أو قصيدة «الجذور» أو «البعث والرّماد» [٤١] مختلف تماماً عن الإبهام الذي يحيل إلى تعقيد في التركيب يجعل المعنى غير واضح لدى الشاعر نفسه.

وهذا يعني أن خالدة سعيد لامست بأصابعها مسألة مهمّة من مسائل

الحداثة الشعرية، وهي ابتعاد الشاعر عن المعنى التقريري واللجوء إلى الإيحاء الذي يتطلب استخداماً جديداً للغة، وتفعيلاً لطاقاتها التعبيرية والدّلالية. وهذا شيء لطالما أكّد عليه يوسف الخال، وأكّد عليه غيره من شعراء جماعة «شعر» ونقادها. فلغته الشعرية بسيطة، وعفوية، وبعيدة عن التصنّع الزخرفي، ولكن هذا لا يعني الإنزلاق الى المبتذل، والمسف، والتافه. فكل كلمة إذا وضعت في مناخ شعري حقيقي تستطيع أن تكون كلمة شعرية أكثر من أي كلمة أخرى. وهذه الشعرية تحتاج الى من يبرزها، والمهارة في استخدامها هي التي تشفّ عمّا فيها من روح الشعر، وجوهره. ومما تلاحظه خالدة سعيد أن يوسف الخال الذي صمت طويلاً بعد مجموعته «هيروديا» انتقل في «البئر المهجورة» إلى مرحلة جديدة أساسها المتين تطويع اللغة للأداء الشعري الحديث بحيث تعبّر تعبيراً قوياً عن مشاعر جديدة، وإحساسات جديدة، لم يكن يأبه لها أبو تمام أو المتنبي. وذلك أن القصيدة عند خالدة سعيد، أضحت مسكونة بهواجس الشاعر، وقلقه الداخلي، الذي يحيلها إلى «نفق» أو كوّة، يطلّ منها القارىء، مباشرة على أفق الشاعر، متصلاً برؤيته الخاصة للوجود. واقتراب الشعر الحديث من النثر - في رأيها - ليس سوى تجسيد لتلك الرغبة القوية في نفي التصنّع» (٤٢).

والحقيقة أنّ خالدة سعيد وقفت مطوّلاً إزاء الموقف من اللغة، وإن كانت لم تُفلّسِف هذا الموقف في بداياتها النقدية المبكّرة، مثلما فعل يوسف الخال في مقالاته، فهي على سبيل المثال، تقف من نازك الملائكة موقفاً لا يُلاحظُ فيه تقدير الناقدة لما جاءت به من تجديد في مستوى لغة الشعر. ففي رأي خالدة سعيد ظلّت لغة نازك الملائكة تقليدية، لم تُجدّد في الكلمة، ولا في العبارة، وإنما بقيت لديها كلمة مألوفة، وعبارة مكتفية بما لها من قدرة على تشخيص المعنى واستخدام الرّمز. وفي رأينا أنّ في هذا غناء. وليس صحيحاً أنّ ما تستعمله نازك من ألفاظ يندرج فيما عمّ استعماله وانتشر. ولكنّها - أي نازك - لم تنجرف وراء الجديد بالسرعة التي عرفها شعر يوسف الخال أو أدونيس. فلا بأس أن تصف صوت الريح بالعويل، أو العطور بأنها مسكرة، أو الكؤوس بأنها ذكريات، أو الجراح بأنّها تئن، أو الدّمع بأنه سخين (٤٣). فمثل هذه النعوت

التقليدية نشأت بينها وبين المنعوت بها علاقة تلازم أو اصطحاب، وليس في مقدور الشاعر الحديث التخلي عن هذه العلاقة بمثل السرعة التي تريدها الناقدة. ولا بدّ من التأكيد قبل أن نختتم هذه الملاحظات حول بواكير خالدة سعيد على مظهر مشترك في دراساتها، وهو اضفاء التقويم السلبي على الذاتي في الشعر. فكأنّ الناقدة في لومها لكلّ من : نازك الملائكة، وفدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي، بكلماتٍ من مثل : تجربة ذاتية، انفعالات ذاتية، وصوت ذاتي، ترى الغَلبة في معيار المُفاضلة النقدية والموازنة الأدبية، للجانب غير الذاتي .. حتى إنها تعجب بشعر سلمى الجيوسي، لأنه يتناول «قضايا الإنسان بصرف النظر عن لونه، أو دينه، أو جنسه، وأنها خرجت بذلك عن سنن الشعر النسائي الذي انحصر طويلاً في إسار الانفعالات الذاتية.

وأغلب ظنّي أن الناقدة تقول ذلك متأثرة ببعض النقد الإيديولوجي. وكانت فكرة الأدب الجماعي من الأفكار كثيرة التداول في النّقد الصحفي والأكاديمي. وما تزال خالدة سعيد حتى العام (١٩٦٠) مأخوذة بهذا النقد على الرغم من أنها درجت في الطريق الذي لا ينفي جماعية الصوت الشعري في الوقت الذي يوغل في التعبير عن الخاص والذاتي. وتطرقت إلى ما يعرف بالحركة الداخلية للنص الشعري. واللجوء إلى تراكم الصّور والمونتاج الشعري، والتعبير عن الذات في إطار لا يتنافى مع استهداف العام فيما هو خاص.

مفاهيم جديدة :

ولنقاد المجلة دَوْرٌ واضح الأثر في توضيح الكثير من المفاهيم، وقد جاءت هذه التوضيحات متفرقة في عدد غير قليل من الدراسات المنشورة في أعداد المجلة بين سَنَتَيْ ١٩٥٧ و ١٩٦٠، واشترك في كتابة تلك الدراسات نقاد عدّة من أبرزهم : جبرا إبراهيم جبرا ورينيه حبشي وأنسي الحاج (الشاعر) وماجد فخري وأسعد رزوق ونذير العظمة وأنطوان غطاس كرم وآخرون ...

وقد ألحّ نقاد هذا التجمع على أن الشعر فنّ لكنّه ذو مضمون معرفي، فهو يدعو إلى تَبْصِرة القارىء بما لا يبصره به علم، وبما لا توقفه عليه حكمة أو

تفلسف. والمعرفة الشعرية - فيما يذهب رينيه حبشي - صورة لانغماس العالم في وعي الشاعر، وتجلي ذلك كله في القصيدة (٤٥). وهذا بطبيعة الحال يجعل من القول بفكرة الشعر الملتزم، أو غير الملتزم، قولاً لا ضرورة له، وإنما هو من باب التزيد. فالوعي الذي ينعكس فيه العالم هو وعي الإنسان بالحياة، وبما أنّ الشعر لا يتجاوز التعبير عن إحساس الشاعر - الذي هو إنسان - بالحياة، فمن تحصيل الحاصل أن يكون الشعر ملازماً للحياة، وملازماً للفكر الذي هو قلب الشعر وجوهره. ودونه لا تقوم للشعر قائمة (٤٦). وهنا يرتّب نقاد «شعر» العلاقة بين الفكر والشعر ترتيباً جديداً يقوم على أن الإحساس بالحياة هو أساس الفكر، ولما كان الإحساس بالحياة هو موضوع الشعر، فإننا لو أردنا البحث عن الفكر في الشعر كنّا كمن يبحث عن الحياة فيه. والذي نجده في الشعر ليس أفكاراً وإنما هو حياة فالفكرة التي يعبّر عنها شاعرٌ كأبي العلاء المعري (٣٦٣-٤٥٥هـ) تتحول في قصيدته إلى شعور وإحساس عميق بالحياة (٤٧). وهذا يثبت أن الإحساس بالحياة هو: الفكرة الأساسية للشعر، وهو ألفه وياؤه، وهو قالبه، ووزنه، وقافيته. وبما أنّ نصيب الناس من الحياة متفاوت فيه (٤٨)، فإن نصيب القصائد من هذه الفكرة متفاوت فيه أيضاً.

وبما أن الفكر لا ينفصل عن السياسي فإن الشعر - من حيث هو شعر - ذو طبيعة سياسية؛ ففي كل لحظة يصوغ فيها الشاعر رؤيته للوجود، أو إحساسه بالحياة، فلا بدّ أن يعبّر في أثناء ذلك عن موقفه السياسي. فلا مَدْعاة - إذن - للحديث مجدداً عن علاقة الشعر بها، وهل الشعر للشعر أم أنه للحياة. لأن الشاعر الذي يتوصّل في لحظة أثيرة من وجوده إلى اكتشاف وحدة العالم، لن يتقبل - إذا ظلّ أميناً لهذا الاكتشاف - ما ينشأ عن فوضى النوازع الشخصية، فالشعر يذيب العصبيّة، ويدعو إلى أنسنة الكون بدَعوته للعدالة والحبّ (٤٩).

والنقاد يستخدمون كلمة «رؤية» للدلالة على صياغة الشاعر لموقفه من الحياة، فالشعر عند أنسي الحاج «رؤيا» ويعني بها تعبير الشاعر عن وجهة نظره بالصوّر أو باللجوء الى الرموز التي تعبق في القصيدة من خلال التفاصيل

والكلمات [٥٠]. وهو عند جبرا وجهة نظر يعبر الشاعر عنها بالرموز ولا يدركها إلا الأقلون بعد معاناة [٥١]. والشعر - عندهم - نفاذ إلى ما وراء المرئيات من معانٍ وأشكال فيقتنصها ويكشف النقاب عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة، وفتنة، ومعنى، قد نكون غافلين عنه لضعف بصيرتنا، أو قصور في إدراكنا. وهكذا يكون الشعر الأصيل ضرباً من الرؤية الثاقبة، أو إذا شئنا ضرباً من الرؤيا [٥٢].

لذلك فإنّ ما يقتصر على الوصف التصويري أو السردي للأحداث، ولا يتعدى نطاق الرؤية البصرية، هو أحط أصناف الشعر لاقتصاره على عرض الجزئيات المبذولة لكل ذي باصرة، ودونه منزلة شِعْر الوَصْف الذي يُعنى بزخرفة الألفاظ. أما شعر «الرؤيا» فهو الذي ينفذ إلى الأعماق، فيلتمس مأساة الوجود الكبرى، متمثلة في الحيرة، والمصير، والغوص على السرّ الكامن وراء مظاهر الحياة. وكل شعر لا يعبّر عن غُصص الإنسان الكيانية، أو عن الفرح الذي ينبثق من عالم الغيب الكامن وراء المرئيات ليس شعراً [٥٣].

ومفهوم جماعة (شعر) لهذا الفنّ ينصبّ على اعتباره (تجربة) بالمعنى السيكولوجي لهذه الكلمة، فإذا كنا أمام ديوان «كمدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطي حجازي فإن أهم ما يلفت الشاعر الناقد أنسي الحاج في التنويه إليه أنه شعر يقوم - أساساً - على تمثيل، أو تصوير التجربة التي مرّ بها الشاعر، متحاشياً إبداء الرأي، مكتفياً بتمثيل الموضوع (التجربة) تمثيلاً بعيداً عن التدخل، أو الوعظ [٥٤]، ولا بدَّ من ربط قصائد الحيدري «أغاني المدينة الميتة» بتجربته، فلولا تلك التجربة لما تكونت للمرأة صورة كتلك التي ظهرت في القصائد. وكأن مرور الشاعر بتجربة فعلية شرط أساسي يؤمنون به - أو يؤمن به بعضهم - للتعبير عن المعاناة. ولذلك نجد نذير العظمة يتساءل قائلاً: «أكانت في حياة الشاعر معاناة مريرةٌ فيما يختص بالمرأة [٥٥]؟»». وهذا في الحقيقة يذكرنا باعتراض قديم أورده نقاد كثيرون في الردّ على من يشترط التجربة الفعلية في الأدب، وهو الاعتراض الذي يقول: إن الإنسان يستطيع أن يحسّ بمخاطر النّار وتأثيرها المُحرق دن أن يضع يَدَه فيها فعلاً.

والحق أن ما يعنيه نقاد الشعر بالتجربة هنا شدّة الإحساس بالحياة، ورهافته، مما يجعل التعبير عنه صادقاً، صدقاً يجعل القارىء يظنّ أن الشاعر عاش هذه التجربة، أو تلك، فعلاً لهذا تطرقوا الى الصدق في الشعر ... وهم يعنون به أمرين، الأول منهما : صدق التعبير، والثاني هو صدق الإحساس، ووجودهما في الشعر يغني عن أي نظام أخلاقي، فصدق البياتي في شعره - يجعل منه شاعراً يؤثر في كل نفس، بعيداً عن أي تصنيف مذهبي، أو التزام سياسي (٥٦).

وقد تناول نقاد «شعر» مفاهيم نقدية أخرى منها مفهوم الموضوع، والمضمون وهو مفهوم إشكالي قيلت فيه آراء متضاربة متنافرة. فعند أنسي الحاج التبس مفهوم الموضوع بالمضمون. ففي تعليقاته على قصيدة حجازي «العام السادس عشر» يزعم أن القصيدة استطاعت أن تعطي صورة حية عن الموضوع (٥٧). وهو في موضع آخر يسميه مضموناً لا موضوعاً، وهو عنده - أي المضمون - جوهر الشعر. وهو «الفكرة التي ينبغي أن تتجلى بشكلها الفني المطلوب» وفي موقع ثالث يستخدم كلمة أخرى للدلالة على الشيء ذاته، وهي كلمة «المعاني» (٥٨) وفي موضع رابع يستخدم كلمة أخرى للدلالة على المضمون وهي كلمة «الواقع» الذي يجري تصويره في الشعر على أنه المضمون (٥٩). فحقد محمد الفيتوري على الأبيض هو المحتوى الأساسي لشعره، والمضمون في شعر الفيتوري لا يختلف عن الموضوع الذي يعنى به أنسي الحاج (الزنوجة) وتبعاتها. ولولا هذا الموضوع لكانت قصائده - التي أشاد بها - عادية، مَدْرسية، جافة، أي أن الذي يشفع لها عنده هو عُنف الموضوع (٦٠).

وهذا في الحقيقة غير دقيق، لأن الموضوع لا يشفع للقصيدة فيجعل منها قصيدة جيدة، وكم من قصيدة قامت على موضوع جيد، إلا أنّ جودة الموضوع لا تكفي لجعل القصيدة جيدة، وفي هذا السياق نستذكر قول إحسان عباس معلقاً على إحدى قصائد بدر شاكر السياب، إن الموضوع - وحده - غير كافٍ ليجعل من التجربة الشعرية تجربة جيدة (٦١). ولهذا لا بدّ من الأخذ بمقياس أعمّ يجعل من الموضوع، أو المضمون، أو التجربة، أو الشكل الذي يسميه أنسي الحاج : البناء

الشعري [٦٢]- وهو التعبير الذي استخدمته خالدة سعيد - المعيار المناسب للحكم على القصيدة.

والشكل - أو البناء الشعري - عند الحاج كما هو عند خالدة سعيد يعني التحرر من قيود الوزن، والعناية بما يسميه الإيقاع الداخلي، والحوار، والاستعانة بالمشاهد اليومية، ونبذ العبارة التقليدية المتأنقة لصالح العبارة العفوية التي لا تتنافى مع ضرورة الصقل المغاير للتزويق [٦٣]. ويضيف رينيه حبشي إلى ذلك شيئاً آخر هو الصّورة، التي هي أساس الشعر، وبها تنشىء القصيدة علاقات بين الأشياء، وتشف عن تجربة، وتجعل الوجود حاضراً فيها [٦٤]، وللصور نماذج، وأشكال، منها صور جزئية، كتلك التي عرفها الأدب العربي فيما يسمى تشبيهاً، أو استعارة، لكن منها صوراً كبيرة تنمو من الداخل، وتتعانق أجزاؤها بعضها مع بعض، وهذا واضح في «أغاني المدينة الميتة» لبلند الحيدري [٦٥].

والبناء الشعري يتألف أساساً من كلمات، ولهذا فإن نقاد مجلة شعر اهتموا بدور الكلمة في القصيدة، وبمقدار ما ينجح الشاعر في توظيف الكلمة بمقدار ما يحقق نجاحاً كبيراً في بناء عمله الشعري. فالكلمة عند الفيتوري مثلاً تتوهج مثل جمرة، بينما هي عند محيي الدين فارس فوضوية، وعند فوزي العنتيل رقيقة، ذائبة، يسبغ عليها الكثير من فرط إحساسه، وفيض شعوره [٦٦]. لذا كانَ لكلّ شاعر من هؤلاء طابعه الذي يختلف به عن سواه. فالكلمات الحريرية الرقيقة لا تناسب - في رأي أنسي الحاج - موضوعات العنتيل التي يُراد لها إثارة العواطف. أي أنّه لا يُوائم بين الشكل الذي يتجلى في صياغة الكلمات، والمحتوى الذي يخدم قضيةً غير قضية الفنّ [٦٧].

وإذا كان يوسف الخال قد عُني باللغة من حيث هي وعاء للشعر، فإنّ نقاد المجلة الآخرين اهتموا بها من حيث هي أداة، فتطرقوا بشيء من التفصيل إلى دلالات الألفاظ، مؤكدين أن دلالاتها في الشعر خاصة لا عامة. فقادهم ذلك إلى البحث في المعاني المتغايرة للألفاظ من باب الرّمز. فالكلمات التي يقحمها يوسف الخال في شعره مثل : السبّي، بابل، الركوع، العجل الذهبي، إلخ .. هي

عند جبرا إبراهيم جبرا رموز وليست ألفاظاً فقط (٦٨). والمفردات التي يستخدمها صلاح عبد الصبور في رأي أسعد رزوق مفردات رمزية لا تخلو من غموض (٦٩). وعبد الصبور متأثر بما في شعر إليوت Eliot من رموز ويستمد بعضها من القرآن الكريم، والأدب الصوفي، وألف ليلة وليلة، والواقع المصري، والريفي بحكاياته وأساطيره، ورموزه وصوره (٧٠). ومن الرموز التي توقفوا عندها طويلاً الرّمز التموزي في شعر يوسف الخال. واستخدام «المفازة» التي رمز بها للجدب الذي يعانيه الإنسان (٧١). والبئر أيضاً في عنوان المجموعة «البئر المهجورة» رمز لخلاص الإنسان من آلامه، وإخراجه من تيه المفازة (٧٢). وكلمات مثل : الجسر، الليل، السراديب، التي تتكرر في شعر محمد الفيتوري، هي – في رأى أنسي الحاج – رموز أيضاً. وتكثيف هذه الرموز في القصيدة يضفي عليها جواً يشبه الجوّ الغيبي الذي يهيمن على النصوص الدينية والأساطير الميثولوجية (٧٣). وهذا في رأيهم يضفي على النّص شاعرية أكبر مما لو كان استخدام الألفاظ فيها مقصوراً على الدلالة بها على المعنى العام لا الخاص.

وكثرة الرّموز في القصيدة تؤدي – ولا ريب – إلى شيوع الغموض في لغة الشعر. وقد توقّف عند هذه الظاهرة كثيرون منهم أنسي الحاج، الذي يذكرنا بقول المتصوفة : كلما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة.

فالفيتوري في شعره غموض، لأنه يحاول التعبير عن مأساة السوّد، وتوقهم للحرية، في أداء يحاكي فيه حركة هذه القضية، واتساعها، فيضيع منه بعض الوضوح نتيجة التعمق (٧٤). أما إذا كان غياب الوضوح لا يسانده مثل هذا التعمق، والاتساع في الرؤيا، فإنه عجزٌ بنظره، وتقصير (٧٥).

فالغموض – إذاً – هو العمق، لأن الغنى، أو الغموض، يتوالدان من كثافة التجربة، والقصيدة الحقة لا ينتهي أثرها في نفس قارئها، بمجرد الانتهاء من الاطلاع عليها، لأن ما خفي فيها من معانٍ يظل يواصل تأثيره فيه.

ويضيف رينيه حبشي إلى ما قيل في بناء القصيدة شيئاً آخر هو الوحدة. وكان يوسف الخال قد تحدث عن وحدة القصيدة منتفعاً في ملاحظاته بما أثر

عن كولردج وغيره، والشعر في رأي هذا النفر من النقاد يوحّد ولا يفرق، ولذا فإن من المتوقع أن يقوم بناء القصيدة على الوحدة، والتماسك الذي ينشده الشاعر في الكون، فالشاعر هو «مكتشف الكون، وهو جامع قارات، وسفير وطن، ولذلك فإن ما يستقبله بحواسه لا بدّ أن يكون في وحدة» (٧٦).

ووجّه رفيق المعلوف مثلما وجّه غيره النظر إلى ما في الشعر الحديث من أثر أو تأثير للشعر الغربي والعالمي. فالصلة بين شعر جورج صَيْدح وشعر ت. س. إليوت T. S. Eliot، وشعر بابلو نيرودا أوضح من أن تخفى، بدليل أن قصيدة صيْدح «تكريم في نيويورك» مشاكلة تماماً لقصيدة نيرودا «أغنية حب إلى ستالينغراد» (٧٧)، والتشابه بينهما يشمل الإحساس، والتصوير والأسلوب.

وقد يكون التأثر من باب الإنتساب إلى مذهب شعري، فيخلو التأثير في هذه الحال من أي مساس بأصالة الشاعر، وفرديته، وذاتيته. فجورج صيْدح من المتأثرين بالمذهب الرمزي، ولهذا إذا أردنا البحث عن تأثير شاعر معين في شعره، فلن نظفر بطائل، وهذا يؤكد أن تأثره بالأدب الغربي قد يكون تأثراً غير واعٍ. فيكون الشبّه بين شعره وشعر الآخر من قبيل توارد الخواطر ووقوع الحافر على الحافر (٧٨).

والتأثر عند أسعد رزّوق يتطلب الكشف عنه معرفة مصادر الأثر، وهو يتخذ من ديوان صلاح عبد الصبور «الناس في بلادي» هدفاً لدراسة مقارنة أساسها التلميح إلى النصوص التي تأثر بها الشاعر. ويوازن بين منهج عبد الصبور في القصيدة ومنهج إليوت، فيؤكد أن عبد الصبور يستعين بتكنيك الشعر الغربي الذي يقوم على التعبير بالحوار الداخلي، أو الجانبي، عن معاناة الشاعر. وهذا التأثير يتسع ويمتد ليصل بمداه الى تنظيم القصيدة، وصورها الرّمزية، والتأثر بما يسميه المصطلح، الى جانب ذلك التأثر بطريقته القائمة على الاقتباس من التراث العربي الإسلامي : من قرآن كريم، وكتابات صوفيّة، وحكايات ألف ليلة وليلة، ونشيد الانشاد (٧٩).

والحق أن هذه الفكرة - الأثر والتأثير - شغلت عدداً من نقاد الشعر في

الحقبة التي ظهرت فيها هذه الدراسات. وقد أشار إحسان عباس في دراسته لشعر البياتي إلى ضرب من التأثر بطريقة إليوت في بناء القصيدة، وتوظيف الكثير من عناصر التراث في التعبير عما يحس به ويشعر، مما يضع القصيدة في السياق الثقافي، والمعرفي، الذي يمكنها من التواصل مع القارىء (٨٠).

وقد أثار نقاد «شعر» مسألة مهمة هي التجديد في الشعر واتفقوا في هذا الأمر اتفاقاً واضحاً، فقد ذهب يوسف الخال وخالدة سعيد إلى أن التجديد الشعري نابع من التجديد الشامل في لغتنا وحياتنا، بينما نجد أن أنسي الحاج يؤكد أنه ما من ثورة في الشعر يكتب لها النجاح ما لم تكن ثورة في الأداء، وهو يعني بالأداء هنا ما تسميه خالدة سعيد شكلاً وأحياناً البناء الشعري. والموازنة بين قصائد لسليمان العيسى وأخرى لأحمد عبد المعطي حجازي تؤكد ذلك، فالأول يطل علينا بوجه شاعر عمره قرون فيما يطل علينا الثاني بوجه مشرق نضر بالحياة (٨١). وهذا يعني أن الأداء الجيد هو المعيار وليس الموضوعات التي قد تكون في شعر سليمان العيسى أيضاً موضوعات جديدة.

ويلحّون على أن من أهم مظاهر الجدّة الإقلاع عن التقرير، وهو أن يلتبس الشعر بالنثر، فيؤدي الشاعر المعنى كما يؤديه الخطيب. ونبذ النسق اللفظي القائم على الزخرف، مع توخي الصدق في التعبير، والبساطة في اللغة، والانخراط في مشكلات الحياة الجديدة، ومعاناة أزمة الانسان في هذا الزمان. وذلك كلّه - في رأي نذير العظمة - دليل الخروج من قبو التقليد الى فضاء التجديد (٨٢). وهذا الرأي - في حقيقة الأمر - يتجاوز ثورة «الأداء» إلى ثورة في الموضوع. فلا يمكن أن يحلّق الشعر الجديد بجناح واحد، وحتى يحلّق بجناحين فلا بدّ أن تندمج النظرة الجديدة للمحتوى بالنظرة الجديدة الى اللغة والشكل، وهذا شيء أصاب في تصويره، وتوضيحه يوسف الخال .. حين أكدّ على أن الشعر إبداع وابتكار : ابداع في لغته، وإبداع في أسلوبه، وإبداع في محتواه، وإبداع في تجاربه التي تعرب عن ذاتها في الشكل مثلما تعرب عن ذاتها في المضمون : إبداع ينسجم مع المبدأ القائل بأن الحياة في تغيّر مستمر (٨٣).

وصفوة القول أن المجلة لم تكن مقصورة على الشعر، إنما تعدى دورها التثقيفي، ومشروعها التأصيلي، إلى النقد وتجديده، وقد جاءت رداً مباشراً على تغلغل النقد الإيديولوجي في مجلات أخرى. واتجه نقادها نحو التأثر بالنقد الجديد New Criticism الذي شاع في الأدب الأنجلو الأمريكي بين الحربين العالميتين. ومن وجوه هذا التأثر التأكيد على أن الشعر تعبيرٌ ذو معرفة حدسية جمالية، وأنّ له مهمات تتعدى وتتجاوز ما ارتبط به من مهام في القديم.

وبما أنه نتاج المخيلة الخلاّقة - بعبارة يوسف الخال - فإن في مقدمة متطلبات الإبداع، والخلق، أن تتحرر لغة الشعر من قيود الماضي. أما أسلوبه فإن من السائغ أن يقوم على تطويع الأساليب القديمة لأغراض الشاعر الحديث، أو تطويرها بما يضيف إليها هذا الشاعر من وسائل يتخطى بها القوالب الجامدة. وفي نهاية المطاف لا بدّ من أن تكون للشعر الحديث أساليب جديدة مبتكرة كاختراع جو شعري تتسرب عبره الى القارىء إيحاءات وإشارات تومىء إلى ما يريده الشاعر .. أو بناء القصيدة بناءً مفارقاً للسائد والمألوف.

وتحديث الشعر - كما هو الحال في تحديث النقد - لا يكون في الشكل وحدَه، أو المحتوى وحده، وإن كان بعض نقاد المجلة أبدوا انحيازاً نحو الشكل أو ما يسمونه بناءً أو ما سماه بعضهم : الأداء الشعري، والتخلي عن القافية أو الوزن لا يكفي لتحديث الشعر لأنهما في الأساس عنصران ثانويان، وقد يكون الشعر بهما، وقد يكون في حلٍ من قيود القافية والوزن. والتحديث مثلما ذكرنا قبلاً يشمل عناصر الأسلوب، وبنية القصيدة، وتحرير اللغة من قيود الماضي، والنفاذ وراء المرئيات، والإحساس العميق بالحياة، وصدق التعبير وإغناء النص بالرموز والأساطير. ومهمة النقد تتجاوز التفسير إلى التقويم، وإن كان التفسير ضرورة لإقامة التواصل بين القصيدة .. والقارىء. وقد يلجىء التفسير الناقد للبحث في ينابيع القصيدة سواء في المصادر الثقافية التي اطلع عليها الشاعر، أو في حياته الشخصية، وتجربته الذاتية، والعوامل المبكرة التي أثرت فيه، وتركت بصماتها واضحة على تكوينه العقلي والوجداني، فمثل هذا البحث يسهم في فك

مغاليق النص، ويميط الحجاب عما يستتر وراء المظهر الغامض لقصيدة مليئة بالصور، والإيحاءات، والرموز، غنيّة بالمشاعر والإحساسات.

وقد درجت في كتابات نقاد شعر مصطلحات عدة، منها مصطلح الرؤية / الرؤيا مع ما بينهما من تفريق تكلموا عليه أو أوضحوه. والتجربة : للدلالة على شدة إحساس الشاعر بعناصر المحتوى. والبناء الذي يعنون به الشكل مثلما هو واضح عند خالدة سعيد، وأنسي الحاج، والرمز الذي ينشأ عن التكثيف والعمق، والتنوع الدلالي. والوحدة التي هي في رأي بعضهم علامة فارقة تميز القصيدة الحقة، عن القصيدة الأشلاء، قصيدة الشذرات والمزق..

هوامش الفصل السادس

١- يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، ط١، ١٩٦٠، ص٨ .

٢- يوسف الخال : الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٤ .

٣- السابق نفسه ص ٨٥ .

٤- السابق نفسه ص ٨٣ .

٥- السابق ص ٩٢-٩٣ .

٦- السابق ص ٨٢ .

٧- السابق ص ٣١ .

٨- السابق ص ٩٠-٩١ .

٩- السابق نفسه ص ٩٤ .

١٠- السابق ص ٦-٧ .

١١- السابق ص ٥٧-٥٩ .

١٢- السابق ص ص ١٤ .

١٣- السابق ص ٢٣ .

١٤- السابق ص ٢١-٢٢ .

١٥- السابق ص ١٩-٢٠ .

١٦- السابق ص ١٦ .

١٧- السابق ص ١٧ .

١٨- السابق ص ١٨ .

١٩- السابق ص ٢٢-٢٣ .

٢٠- السابق ص ٢٩ .

٢١- خالدة سعيد، البحث عن جذور، دار مجلة شعر، بيروت، ط١، ١٩٦٠، ص ٢٢ .

٢٢- السابق ص ٣٣ .

٢٣- السابق ص ٣٥ .

٢٤- السابق ص ٤٣ .

٢٥- السابق ص ٥٤ .

٢٦- السابق ص ٥٤-٥٥ .

٢٧- السابق ص ٣٥-٣٦ .

٢٨- السابق ص ٦٣ .

٢٩- السابق ص ٥٤ .

٣٠- السابق ص ٧٩ .

٣١- السابق ص ١١٤ .

٣٢- السابق ص ٧٢ .

٣٣- السابق ص ٧٣ .

٣٤- السابق ص ٧٤ .

٣٥- السابق ص ٧٦ .

٣٦- السابق ص ٤٦ .

٣٧- السابق ص ٧٨-٧٩ .

٣٨- السابق ص ٤٤ .

٣٩- السابق ص ٩٤-٩٥ .

٤٠- السابق ص ٩٦ .

٤١- السابق ص ٥٧ .

٤٢- السابق ص ٦٢ .

٤٣- السابق ص ٤٧ .

٤٤- السابق ص ١٠٩ .

٤٥- الشعر في معركة الوجود، مرجع سبق ذكره، ص ١٠١-١٠٣ .

٤٦- المرجع السابق ص ١٣٥ .

٤٧- المرجع السابق ص ١٣٦ .

٤٨- المرجع السابق ص ١٣٨ .

٤٩- المرجع السابق ص ١٠٦-١٠٧ .

٥٠- السابق نفسه ص ٦٧ .

٥١- السابق ص ٢٤ .

٥٢- السابق ص ١١١ .

٥٣- السابق ص ١١٢-١١٥ .

٥٤- السابق ص ٧٨ .

٥٥- السابق ص ٤٤ .

٥٦- السابق ص ٥٩ .

٥٧- السابق ص ٧٥ .

٥٨- السابق ص ٦٤ .

٥٩- السابق ص ٦٥ .

٦٠- السابق ص ٦٨ .

٦١- إحسان عباس، بدر شاكر السياب في حياته وشعره، دار الشروق، عمان، ط٦، ١٩٩٢، ص ١١٤ .

٦٢- الشعر في معركة الوجود ص ٨٢ .

٦٣- السابق نفسه ص ٨٢ .

٦٤- السابق ص ١٠٥ .

٦٥- السابق ص ٤٦ .

٦٦- السابق ص ٦٩ .

٦٧- السابق ص ٧٠ .

٦٨- السابق ص ٢٣ .

٦٩- السابق ص ٤٧ .

٧٠- السابق ص ٤٨-٤٩ .

٧١- السابق نفسه ص ١٧ .

٧٢- السابق نفسه ص ٢٢ .

٧٣- السابق نفسه ص ٦٧ .

٧٤- السابق نفسه ص ٧١ .

٧٥- السابق نفسه ص ٧٢ .

٧٦- السابق ص ١٠٤ .

٧٧- السابق ص ٨٩ .

٧٨- السابق ص ٩١ .

٧٩- السابق ص ٤٨-٥٢ .

٨٠- ينظر كتابه : من الذي سرق النار، تحرير وتقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٩٢ .

٨١- الشعر في معركة الوجود، ص ٨٣-٨٦ .

٨٢- السابق نفسه ص ٤٠ .

٨٣- يوسف الخال :المرجع السابق ص ١٧ .

الفصل السابع

تأثير النقد الألسني
في النقد العربي الحديث
نموذج الغذامي
١٩٨٥-٢٠٠١

تأثير النقد الألسني في النقد العربي الحديث
نموذج الغذّامي ١٩٨٥-٢٠٠١

يرتبط اسم الغذّامي بشيء غير قليل من السجال الذي تتداوله الأقلام هنا وهناك. فهو كاتب ذو مشروع نقدي يثير من الخلاف أكثر مما يجمع حوله من اتفاق. مع أنه تمكن خلال السنوات من ١٩٨٥-١٩٩٩ من أن يحتل مكانة مرموقة في النقد الأدبي، وأن يظفر بعدد من الجوائز، منها جائزة سلطان العويس للعام ١٩٩٩ والمتتبع لما أثير حوله وحول كتبه في صحف مشهورة كصحيفة الرياض، أو مجلات واسعة الانتشار كمجلة علامات في النقد أو كتب منها كتاب الرياض (يناير، ٢٠٠٢) الذي حرره وقدم له عبد الرحمن بن إسماعيل وشارك فيه وفي فصوله عدد غير قليل من النقاد والدارسين، يتضح له ما للغذامي من حظوة في الدوائر الأدبية الواسعة في الخليج، وفي سائر أقطار الوطن العربي.

والغذامي ولد في عنيزة عام ١٩٤٦، وتخرج في المعهد العلمي فيها، ثم انتقل إلى الرياض لإكمال دراسته الجامعية. بعد ذلك انخرط في سلك التعليم حقبة قصيرة من الزمن، ثم انتقل إلى جدّة، واستأنف الدراسة العليا في لندن إلى أن حصل على درجة الدكتوراه، عمل بعد تخرجه في جامعة الملك عبد العزيز في جدة. ومنها انتقل إلى جامعة الملك سعود في الرياض ليكون قريباً من أسرته. والده الذي يعده مثله الأعلى في الحياة، ووالدته التي عرف عنه التعلق بها تعلقاً شديداً[١].

ومما يذكر أن الغذامي الذي درس في لندن مثال جيد للحوار بين الثقافات[٢]. فهو، مع انتمائه لأكثر البيئات العربية الإسلامية حفاظاً على الأصول، ومراعاة للثوابت، في الفكر والعقيدة، كثير الانفتاح والتفتح على الفكر والأدب الغربي. وبفضل معرفته الممتازة بالإنجليزية ، واطلاعه الواسع على الأدب الأوروبي والأمريكي، قديمه وجديده، ولا سيما النقد منه، استطاع أن يحقق جزءاً كبيراً من مشروعه النقدي الذي استهله بكتاب يمكن القول فيه أنه كتاب تثقيفي،

بمعنى أنه يسعى فيه إلى تعريف القارئ العربي بما هو جديد وطارئ في النقد الحديث وتياراته المختلفة، ومدارسه المتعددة.

ففي كتابه "الخطيئة والتكفير" (١٩٨٥) نجده يلح إلحاحاً شديداً على النظر النقدي القائم على دراسة النص وإقصاء النواحي الأخرى التي كانت إلى حين موضع اهتمام الناقد الأدبي. لافتاً النظر إلي ما في النصوص من وظائف (شاعرية) للغة تجعل منها أعمالاً أدبية تختلف عن غيرها من سائر الأقوال، مقترحاً ترجمة كلمة Poetics بكلمة الشاعرية عوضاً عن "الشعرية" التي تدور على ألسنة النقاد الآخرين وأقلامهم. فهو يبتدئ بالحديث عن آراء ياكبسون في الرسالة الأدبية، وتودورف الذي عمم مصطلح الشعرية في كتاب له يحمل هذا العنوان. كذلك يتوقف إزاء رولان بارط Barthes الذي عرف أساساً باعتباره ناقداً بنيوياً قبل أن يتحول إلى ناقد تفكيكي.

ويبسط للقارئ العربي القول في نظرية القراءة التي تتمثل في مراحل ثلاث هي القراءة الاسقاطية التي تكتفي بالعبور من النص إلى غيره. وقراءة الشرح التي تلتزم بالنص مكتفية بظاهره حسب. والقراءة الشاعرية التي تعتمد على كشف ما في داخل النص عبر التحليل المتواصل للشفرة تحليلاً يقوم على مراعاة السياق الفني. وهي في رأيه القراءة التي يجب أن يعتد بها الناقد الأدبي.

أما التيارات النقدية التي عني بها الغذامي في كتابه هذا فكثيرة منها البنيوية. وعلى الرّغم من صعوبة وضع تعريف لها إلا أنه يحاول ذلك من خلال الكلام على ثلاثة أمور، أوّلها: الشمولية التي يعني بها التماسك الداخلي للوحدة الأدبية بحيث تكون كاملة في ذاتها وليست في حاجة إلى شيء آخر يلقي الضوء على المحتوى مثلاً أو على جزء منه. كذلك التحول، وهو أن لا تكون البنية الأدبية ثابتة جامدة. وهذا التحول، الذي يماثل اشتقاق جمل جديدة من جملة أساسية، مصدره قدرة هذه البنية على التحكم الذاتي. فلا تخضع إلى أي سلطة أخرى من خارج النص. وإمعاناً في التبسيط وتقريب المفاهيم للقارئ العربي يستطرد الغذامي فيتحدث عن الفونيم وهو الوحدة الصوتية الصغرى. وتحدث عن مفهوم

العلامة. وسواء توقفنا عند الفونيم أو العلامة فسنجد قيام كل منهما بوظيفته مبنياً على قيم الاختلاف والتباين. والبحث في هذه القيم يدفعنا إلى الكلام على شيء آخر تحدث عنه اللسانيون، وهو علاقات المجاورة وعلاقات الاستبدال التي تؤدي إلى شيوع مفهوم الاستعارة فيما تؤدي المجاورة إلى شيوع مفهومي المجاز والكناية. ويلخص الغذامي القول في البنيوية بأنها تسعى للكشف عن خصائص البنى الداخلية للنصوص من خلال التركيز على العلاقات التي تربط بين الأبنية الموضعية للنص، لأنها لا تنظر إليها باعتبارها أجزاءً مستقلة، كذلك يشير إلى تركيز البنيوية الدائم على النسق.

ولهذه الصّفات المجتمعة في البنيوية أثر واضح في جعل الغذامي يتقبلها باعتبارها منهجاً يساعد على بناء نظرية للشعر.

من جهة أخرى يؤثر الغذامي استخدام كلمة السيميولوجية على ما هو معروف عند غيره باسم السيميائية نسبة إلى كلمة سيماء العربية الأصل. والحق ان المترجمين اختلفوا في تعريب هذه الكلمة فمنهم من يستعمل سيميائية، وسيمائية، وسميوطيقية، وسميولوجية، وعلاماتية، وإشارية، والعبرة ليست بالاسم وإنما بالمحتوى. ويرى الغذامي أنّ السميولوجية تحتوي البنيوية مثلما تحتوي أيضاً الألسنية بتركيزها على ثلاثة أشياء هي: العلامة، والعلاقة بين الدال والمدلول، ثم الإشارة أو الرّمز الذي يعرف عادة باعتباطية الدلالة، أو عشوائية المعنى. والمثل وهو الذي تقوم فيه العلاقة بين الدال والمدلول على التشابه، فالرسم يشبه المرسوم، والتمثال يشبه المنحوت، وأياً ما كان الأمر فإن كثيراً من السميولوجيين يرفضون الربط غير العشوائي بين الدال والمدلول، وهذا هو رأي رولان بارط وجان بياجيه.

ومن وحي هذه الفكرة يقسّم الغذامي النقد إلى نوعين أحدهما تنصب عنايته على الدال، والآخر تنصب عنايته على المدلول فيحلق في فضاء المعاني وأشكال التفسير ولا يكتفي الغذامي بهذا السياق التاريخي للسميولوجية، وإنما يتتبع مسارها لدى جاك لا كان Lacan الذي حاول التوفيق بين السميولوجية والقراءة

النفسية مؤكداً أن النص الأدبي بنية لا شعورية un conscious والتوسير الذي خلط بينها وبين الفكر الماركسي. وجاك ديريدا Derrida الذي أنكر وجود البنية مؤكداً أن النص مجموعة لا متناهية من لحظات الحضور والغياب، نافياً – في الوقت نفسه – أولوية المعنى. وصفوة القول أن الغذامي لم يدع نظرية جديدة في الكتابة إلا وقدّمها للقارئ تقديماً جيداً، مما يجعل كتابه هذا – ولا سيما في قسمة الأول وهو القسم النظري – كتاباً تثقيفياً يريد أن يضع بين يدي القارئ مقدمات في النقد الجديد لعلّه يستطيع من خلالها، ومن خلال المصادر المتّصلة بها، متابعة البحث. وأما القسم التطبيقي الذي تناول فيه مفهومي الخطيئة والتكفير – باعتبارهما ثنائية ضدية – في شعر حمزة شحاته فلم يوفق فيه كتوفيقه في الجانب النظري لأن الفكرة التي انطلق منها أساساً في رسم هذه الثنائية ليست بنيويّة ولا سميولوجية ولا تفكيكية وإنما هي فكرة أخلاقية، ودينية، وثقافية، والمقابلات التي عقدها بين آدم وحمزة شحاتة وبين المراة التي يذكرها في شعره وحوّاء مقابلات لا مسوّغ لها إلا القول مع إدريس جبري بأن ثقافة الناقد، ومرجعياته الأخلاقية والدينية في التعامل مع ثنائية الرجل / المرأة زحزحته من النقد الذي يُنَظّر له إلى النقد الثقافي.

ولم يلبث الغذامي أن دفع للقارئ بكتاب آخر انقطع فيه للتطبيق. وهذا الكتاب الذي حمل عنواناً لا يخلو من دلالة "تشريح النص" ١٩٨٧ يذكرنا فعلاً بعنوان كتابه السابق الفرعي "من البنيوية إلى التشريحية" وفيه يتناول نصوصاً لأبي القاسم الشابي وصلاح عبد الصبور وعدد من الشعراء السعوديين كعبدالله الصيخان وخديجة العمري ومحمد جبر الحربي.

فهو في قراءته التشريحية لقصيدة "إرادة الحياة":

إذا الشعب يوماً أراد الحياة　　　　فلابدّ أن يستجيب القدر[٥]

يتتبع الإشارات الزمنية التي تتصل بالماضي وتلك التي تتصل بالمستقبل ليؤكد أن الحاضر لا مكان له في هذه القصيدة. والتوازن المحكم بين الماضي والمستقبل يقابله توازن آخر بين الإيقاع وطرائق نموّه وحركته الداخلية مما أضفى على

القصيدة - في رأيه - حيوية تتمثل بتوالي الانكسارات الموسيقية، أي أن هذه التوترات بين الماضي والمستقبل، وبين صعود الإيقاع الموسيقي وانكساره، جعلت من إرادة الحياة نصّاً مترعاً بالحركة. وتستوقفه قصيدة الصيخان فيجد فيها إلى جانب توظيف الكلمة الدارجة توظيفاً جمالياً لثنائية الحياة والموت التي لا تبتعد بنا كثيراً عن ثنائية الخطيئة والتكفير في كتابه السابق. وهذه الثنائية حياة/ موت تظهر أيضاً في قصيدة "خدر السفينة" للثبيتي وفي قصيدة "قاسم الأسود" لمحمد جبر الحربي وكذلك في قصيدة أخرى للثبيتي "رايات لامرأة تضئ":

"حين تنطفي امرأة في دمي

أكللها بالودع

وأسكبها في مكان الوجع"

ويتتبع الغذامي ما يسميه خصوصية المبدع في الإطار الشمولي للشعر،و هو هنا يعني استخدام المبدع لشفرة معينة تتمخض عنها خصوصية الأسلوب. فلكل من الشعراء الخمسة الذين تناول نماذج لهم شيفرة معينة خاصة به وهذه الشيفرات تسهم عنده في بناء نسق عام للشعر الحديث: أي أن هذه النصوص تشكل بنية متضافرة.

وفي فصل آخر من الكتاب يجدّد الغذامي طرح السؤال الذي طرحه مراراً في كتابه "الخطيئة والتكفير". وهو: لماذا النقد الألسني؟ فنجده يشير صراحة إلى ذلك بقوله إنه - أي الفصل - تطبيق لما جاء في كتابه ذاك. وفي موضع ثانٍ يذكرنا بأن النقد الحديث (الألسني) يتلخص في الكلمات الثلاث التي تقاسمت اهتمامه في الكتاب المذكور وهي: البنيوية، والسميولوجية، والتشريحية التي يعني بها التفكيك Deconstruction. وفي هذا الفصل تتكرر لديه كلمات (الصّوتيم) وهو في نظره تعريب لكلمة الفونيم phoneme والعلامة، والإشارة الحرّة، وتداخل النصوص.

ومن بين الكلمات الأربع تظهر كلمة "الإشارة الحرّة" وهي تسميته الخاصة للعلامة التي ينحرف بها الشاعر عن مسارها الخاص لتوحي أو تومئ إلى مدلول

غير الذي اعتاده القارئ. وتطبيقاً لهذا النوع من التناول الألسني - كما يصفه - يقدّم لنا قراءته لقصيدة الدّميني التي عمد فيها إلى تشطير معلقة طرفة بن العبد، ويتضح في رأيه تداخل قصيدة الدميني والمعلقة المذكورة في مواقع متفرقة من الأبيات. والقيمة الجديدة لقصيدة الدميني أنها في نظره حطمت صورة النموذج التاريخي، وأقامت مكانه صورة جديدة، فطرفة يتجدّد نصوصياً من خلال هذه القصيدة.

وتهيمن على القصيدة أيضاً كلمات محددة مثل: الكثيب، الأشجار، والشاعر ، باعتبارها إشارات حرّة.

وعلى الرّغم من أن قراءته لقصيدة صلاح عبد الصبور "الخروج" أسبق من بقية الدراسات إلا أنه لا ينفي تأثرها بالنقد النصي. فالدراسة تنبه في الأقل على ما في قصيدة عبد الصبور من تداخل نصوصي مع قصة الهجرة النبوية الشريفة:

"اخرج من مدينتي، من موطني القديم

مُطّرحاً اثقال عيشي الأليم

اخرج كاليتيم".

أي أن عبد الصبور يقوم في قصيدته هذه باستخدام الموروث الثقافي، والتاريخي الإسلامي، مجسّداً معانيه عن طريق الإيحاء التصويري، حين يقرن حال الأمة العربية اليوم بحالها في الأمس. وأيّاً ما كان الأمر فإن قراءة الغذامي لقصيدة "الخروج" لا تتقاطع مع دراساته السابقة ولا تختلف، وإنْ كانت بمعيار النقد النصي أكثر دراساته قرّباً من النقد التقليدي الذي تنصب عنايته على المدلول. وهذا ما يعترف به المؤلف نفسه بقوله: "فهي - أي الدراسة - لم تطبع بطابع ذلك الاتجاه، ولكنها لا تتناقض معه، وبما أنها دراسة مركّزة للنص فإنّ هذا هو ما يشفع لها بالبقاء هنا". وتداخل المناهج في كتابه هذا واضح جداً، وهو يعترف بهذا دونما مواربة، إذ يقول في مقدمة الفصل الثالث:

وانتقينا منهجنا من مجمل ما فيها- أي المدارس النقدية المختلفة من بنيوية وسميولوجية وتشريحية - ولهذا لا يجد عبد العزيز حمودة تجاوزاً في وصف منهجية الغذامي في هذا الكتاب بالتلفيق[٦]. يضاف إلى ما سبق أن الغذامي ينطلق أحياناً من افتراضات مبالغ بها، كالزعم مثلاً بأن كلمة بشير في عنوان قصيدة عبد الله الصيخان "مات بشير عريساً" معناها الحياة. واستنتج من ذلك أن القصيدة مبنية على ثنائية الموت / الحياة. ثم شرع بالبحث عما يؤيد هذا الافتراض مع أنه لم يستطع أن يربط بين كلمة "البشير" وكلمة الحياة لا من خلال المعجم ولا من خلال النص. وهذا شبيه بافتراض آخر له يزعم فيه أن القمر هو الرجل في القصيدة التي يقول فيها الشاعر:

ورائي من سنين العُمْرِ

ما يعيا به القمر

قرون كل ثانية

بها التاريخ يختصر

مع أنَّ السياق اللغوي لا يساعد الناقد على القول بهذا التفسير وادعاؤه بأن الضمير في قوله يعيا يعود على الرجل ادعاء غير دقيق[٧].

الموقف من الحداثة:

ولعل الغذامي بكتابه الثالث "الموقف من الحداثة" ١٩٨٧ أقرب إلى التنظير الذي عرفناه في "الخطيئة والتكفير" منه إلى التطبيق في "تشريح النص". فهو محاضرة أعيد النظر فيها لتغدو مراجعة شاملة لصورة النقد الأدبي السائد في الوسط الثقافي، لذا ارتكزت على القول في قضايا ثلاث، أولاها موت المؤلف Death of author ففي رأيه - الذي هو منقول أساساً عن بارط - تنتهي علاقة المؤلف بالنّص عندما ينتهي من وضع نصه في سياقه الثقافي. فيتحول النص إلى نوع من الإشارة الحرة التي يفسّرها القارئ تبعاً لرؤاه لا تبعاً لنوايا المؤلف. والقضية الثانية هي الدلالة الأدبية للنص. وفي رأيه أن اللغة ذات وظيفتين

إحداهما نفعية والأخرى جمالية، أي أنها تصبح في هذه الوظيفة هدفاً في ذاتها. وهذه هي وظيفتها (الشاعرية) التي تقوم أساساً على تراجع الوظيفة الأولى وانحسارها ليبرز دور الدلالة الضمنية التي تتحرك في مستويين، أحدهما سماه ياكبسون Jakobson المجاورة، والثاني الاختيار، وهذه هي التي تسهم في إنتاج دلالات النصوص عند ليتش وغيره.

والقضية الثالثة هي علاقة القارئ بالنص. فهو – أي النص – وجود عائم، أو غائم، يتحوّل إلى حضور واضح وحقيقي في أثناء القراءة، لا قبلها ولا بعدها، ويتوقف حسن أداء النص لحضوره على نوع القراءة التي تكشف عن مدى قرب القارئ من النص أو بعده. وهنا يتذكر الغذامي ما كان قد ذكره في "الخطيئة والتكفير" من أن القراءة ثلاث: الاسقاطية، وهي عند تودوروف العبور من النص إلى غيره، وقراءة الشرح، وهي أفضل من الأولى لأن عناية القارئ في هذه الحالة تنصب على تحليل الشيفرة، ثم "القراءة الشاعرية" Poetic Readingوهي التي يتجاوز فيها تحليل الشيفرة إلى تعبئة الفراغات، والتوصل من خلال ما تم تفسيره وتذوقه وإدراكه إلى ما هو مضمر في النص.

وللمرّة الثانية يتصدى الغذامي للسؤال: لماذا النقد الألسني؟ وذلك في ردوده على محمود أمين العالم. وهو في ردوده تلك يذكرنا بما كتبه في "تشريح النص" مع الاستطراد من الردود إلى تسويغ الحملة على النقد التقليدي، ومباركة الاتجاه الداعي إلى الاقتراب من النقد الألسني.

ومع أن الغذامي يدعو للنقد الجديد الألسني إلا أنه غالباً ما ينطلق من منظور تراثي، وكأنه يبحث في التراث عن شرعية الاتجاه نحو الحديث. ومع ذلك فهو في الوقت الذي يبدو فيه متحمساً للتراث غاية الحماسة سيسارع إلى الانقلاب عليه عندما تحين الفرصة ليقلب للقدماء ظهر المجن، ويسحب البساط من تحت أقدام المحافظين وهذا ما سوف نتطرق إليه فور الانتهاء من تحليلنا لبعض مواقف الغذامي المبكرة.

ويبقى الغذامي في إطار التطبيق فيتناول ثلاثة نصوص شعرية تشترك جميعاً في أنها من شعر الحب. أولاها هي قصيدة قولا لذات اللمى لحسين سرحان.

وهي القـراءة الأولى في الكتـاب الموسـوم بالكتـابة ضـد الكتـابة[٨] (١٩٩٢) التي ينطلق فيها من التذكير ببعض الأفكار عن المرأة، وأنها رمز الغواية التي تسلم إلى الشيطان وأحياناً ترمز إلى السعادة التي لابد منها. وهي في قصيدة القصيبي "أغنية في ليل استوائي" الحياة / الموت. وهذه إحدى الفرضيات التي يكثر دورانها في دراسـات الغـذامي، فـالغيـاب الكامل للمـرأة عنده يعني أن الموت هو محـور القصيدة ومركزها، وتبعاً لذلك قامت القصيدة على ثنائيات أسلوبية كأنما تنعكس فيها ثنائية الحياة والموت؛ وفي مقدمة ذلك ثنائية الرجل / القمر والمرأة / اللؤلؤة.

أما قصيدة محـمد جبر الحربي "خديجة" فإنها شيء آخر إذ هي في رأيه تمثل ثنائيـة جـديدة، المعنى / مـقابل اللا مـعنى إذا سـاغ التـعبـيـر. فالأنثى في قصيدة الحربي موجودة وجرداً حقيقياً فلم يتم التعبير عنها بالكنية ذات اللمى، أو اللقب اللؤلؤة، فهي جوهر قائم بذاته مقابل الرجل الذي قصارى ما يأمل أن ترضى عنه:

وطلبت منها ان تكون

ألقيْتُ في يدها يديَ

فكفت الدنيا عن التجديف

ذا بحْرٌ

وقفنا

والسماوات انتهت فينا

وكنا راحتين

وإذا كـانت الأنثى في قصائد القصـيـبي تجسـيـداً لإرادة بلا فعل فـإنهـا في قصـيدة الحـربي نموذج يقوم على بعد أسطوري يضع المرأة بحيث يستمد منها قوى تجعله قادراً على الفعل أي أن قصيدة "خديجة" تتحرر من شروط النماذج السابقة لتتحقق داخل صورة مختلفة لامرأة جديدة لا تدفن تحت قدمي الرجل فتموت ولا تكتفي بدور المعشوقة المدللة فتهمّش.

والجزء المتبقي من الكتاب هو ملاحظات القصيبي والحربي وحسين سرحان ونذير العظمة على قراءات الغذامي.

وسواء اتفقنا أم اختلفنا مع ملاحظات الشعراء الثلاثة في قراءة الغذامي لقصائدهم، فإن الذي لا مندوحة لنا عن الاعتراف به أن الغذامي في قراءاته تحرر من الانطباع التأثري الذي ألفناه في الكثير من النقد العربي الحديث بسعيه الواضح لتحليل شفرة النص في أفقه أو سياقه المعرفي. ونحن لا نختلف مع العظمة في أن الغذامي يحاول، على الرغم من انطلاقه المسبق من منظور نقدي معيّن، أن يسبر غور النص الشعري على وفق ما تسمح به طبيعة النص نفسه. فهو يبحث في النص عما يهيمن عليه ثم يجلو لنا هنا العنصر المهيمن. فالصوتية - مثلاً - أحد المفاتيح التي تتشكل منها التجربة الشعرية في القصائد الثلاث. كذلك جاءت الإشارة الحرّة إحدى العلامات التي تطفو بوضوح على القصيدة وبحرصه اللافت على تتبع هذه العلامات يكون الغذامي قد مزج، على نحو ما فعل في كتابه السابق، بين السميولوجية والبنيوية.

ثقافة الأسئلة:

في كتابه ثقافة الأسئلة (١٩٩٢) [٩] يستأنف الغذامي مسعاه للمزج بين التنظير والتطبيق. فبعد مقالتين استغرقتا خمس عشرة صفحة عن ضرورة الأخذ بالنظرية النقدية الحديثة يقدم لنا نموذجاً في التطبيق حول قصيدة محمود درويش: "عابرون في كلام عابر" الذي يمزج فيه بين النظر الأسلوبي والتحليل النفسي إلى جانب التحليل السميولوجي دون أن تفارقه في ذلك كله نزعة الارتداد إلى التراث القديم: البلاغي والنقدي. ويكرر مثلما كرر في كتابه السابق أن الصوتيم هو النواة التي يقوم عليها النص، وهو العنصر المهيمن، وإلى جانب تقسيم القصيدة إلى وحدات ثنائية متضافرة نجده يلجأ إلى الموازنة بين نصين للشاعر، والمراد بالنص الثاني هو قصيدة بطاقة هوية، وذلك للكشف عن التطور الأسلوبي في لغة درويش. وقد اتبع هذه المقالة بأخرى عن القصيدة نفسها بعنوان النص والأثر مركزاً فيها على أن دراسته السابقة انصـ ـب على

"الدال" أما هذه الدراسة فقد انصبّت عنايته فيها على المدلول. وقد افرد المؤلف فصلاً في كتابه لقصيدة القصيبي التي سبق ذكرها" أغنية في ليل استوائي" وهي الدراسة التطبيقية الثانية في الكتاب وخلافاً لتركيزه على الشعر نجده يتناول قصة "الترابية" لمنيرة الغدير معرياً عمّا فيها من ذاكرة تغادر الزمان والمكان وتفيد من الرموز والتداخل السردي. وتناول أيضاً مسرحية بعنوان "ديك البحر" التي تقوم في رأيه على تعاقب الحركة والسكون وعلى رمزية "الدال" وتوتر السياق إلى جانب ما في النص من إيقاع احتفالي يجعل منه نصّاً مفتوحاً لأكثر من تأويل، وأكثر من معنى.

أما بقية المقالات التي جمعها في الكتاب فكانت إعادة نظر بأفكار سابقة عرض لها في كتبه الأولى ولا سيما كتاب "الخطيئة والتكفير"، وكتاب "تشريح النص". فهو يخصص المقالات الأخيرة مثلاً للفكرة المتداولة في النقد البنيوي حول موت المؤلف وتناول الوظيفة الأدبية في دراسة سماها "كسر الثنائيات" وتحدث في إحدى مقالات الكتاب عن تفسير الشعر بالشعر. وفي آخر تحدث عن النصوصية أو ما يعرف بالنقد الألسني وعن تداخل النصوص. وفي بعض المقالات دعا إلى نقد عربي جديد يأخذ بأفضل ما في القديم وأنسب ما في الحديث على أساس أن الأدب تعبير إنساني لا قومي، ولا عرقي، وما يناسب الأدب الغربي ونقده لا يمكن إلا أن يناسب الأدب العربي ونقده.

وإجمالاً فإن هذا الكتاب كسائر كتب الغذامي لا يدور حول محور واحد متكامل يجعل نصوصه تنصهر في مضمون متماسك وإنما هو مقالات بعضها صحفي وبعضها منقول من كتاب آخر صدر للمؤلف، مما يجعل الإضافة فيه إلى مؤلفاته السابقة ومشروعه النقدي إضافة محدودة.

هذا مع أن محاولاته الرامية للتوفيق بين مناهج النقد ولا سيما البنيوية والسيميائية والتفكيك لا تخلو من مزالق إذ كيف يمكن أن نشتق مشروعاً نقدياً من ائتلاف أنظار أخرى فيما بينها من التباين والاختلاف أكثر مما بينها من الانسجام والاتفاق[١٠]؟ ولا يلاحظ الناقد أنه بتواصله المتعمد مع هذه النظريات

النقدية من بنيوية وتشريحية ونسوية وثقافية وتأويلية يضع النقد العربي في موضع الحائر الذي تعصف به الأحداث، وتدور من حوله دون أن تكون له أدنى قدرة في تحديد مصيره، فيبدو الغذامي، والحالة هذه، تثقيفياً أكثر من كونه ناقداً ملتزماً بمنهج معين. فقصارى ما يرمي إليه أن يوضح للقارئ أبعاد هذه المناهج وآفاق تلك النظريات من غير أن يساعده على اختيار واحد دون آخر[11].

المشاكلة والاختلاف:

في المشاكلة والاختلاف[12] (١٩٩٤) يستأنف الغذامي النظر في التراث النقدي العربي. ساعياً للمرة الثانية لإثبات شرعية اللهاث وراء النقد الأدبي الغربي بالكشف عن جذوره أو ما يشبه أن يكون جذوراً له في التراث العربي النقدي والبلاغي[13].

والكتاب يتألف من بابين إذا ساغ التعبير، الأول منهما بحث فيما يجعل الملفوظ الكلامي نصاً أدبياً، وفيه ثلاثة فصول، أحدها حول نظرية المعنى في النص، والآخر حول (العمودية) نسبة إلى عمود الشعر في النقد العربي، والثالث حول المغلق والمفتوح. أما الباب الثاني فهو تطبيق لما تناوله في الباب الأول كما سنلاحظ. والغذامي مثلما عوّدنا في السابق معجب أشد الإعجاب بعبدالقاهر الجرجاني فهو في رأيه صورة حقيقية للناقد الحداثي الذي يضع الإبداع أولاً ثم التقويم النقدي في المنزلة التالية خلافاً لابن رشيق [14] الذي ذهب إلى استهجان الجمع بين المتنافرين ومع ذلك لا يفتأ الغذامي يصف الجرجاني بالتناقض لجعله اللفظ تابعاً للمعنى[15].

وهذا الموقف من الجرجاني (٤٧١هـ) لا يقلل من أهمية نظريته في النظم، فهو بتأكيده أنّ اللغة تجري مجرى العلامات والسمات وأنه لا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه، سبق رولان بارط - الفرنسي - الذي يؤكد على ما للعلامة من ازدواجية فهي عنده إما أن تكون دلالتها صريحة، وإما أن تكون ضمنية[16] ويبلغ به حماسه للجرجاني أن يتجاوز النظر الموضوعي فيعتمد الظنون والرجم بالغيوب حين يزعم أن الجرجاني "يأخذ

باشارية اللغة، ولابد أن فكرة البنية كانت في "أعماق تفكيره . ومن هنا - وهذا قوله - تصبح البنية مفهوماً جرجانياً مثلما هي مفهوم السني[١٧]".

وانطلاقاً من هذه المفاهيم عمد الغذامي إلى إعادة النظر في النقد العربي، وحاول أن يضبط معايير النقد البلاغي في مفهومين محدّدين هما: المشاكلة والاختلاف اللذين عرض لهما عبد القاهرة الجرجاني. وقد عَدَل في الفصل الثالث عن هذا المسار لمسار آخر يتركز فيه الحديث على السؤال كيف يصبح النص نصاً "عاطلا من "الشاعرية" أو الشعرية Poetics التي تحدث عنها مطولاً في "الخطيئة والتكفير" باعتبارها معياراً وحيداً لأدبية الأدب[١٨].ويتلخص مفهوم المشاكلة - في رأيه - في ثلاثة مقاييس اشترطها البلاغيون في النص الشعري، أولها هو المطابقة أي مطابقة اللفظ للمعنى. والثاني هو الوضوح. والثالث هو الوصول إلى معنى واحد من استخدام الألفاظ المتنافرة. وقد تتبع هذه المعايير الثلاثة في كلام البلاغيين عن التشبيه والاستعارة ولا سيما لدى الآمدي وابن رشيق والجرجاني والمرزوقي. وقد استنتج وجود تيارين بهذا الخصوص أحدهما أطلق عليه اسم تيار (العمودية) وهو الذي يلتزم مبدأ المشاكلة وتيار النصوصية وهو الذي يؤمن بالاختلاف[١٩]. الذي هو مصطلح صاغه الغذامي للإشارة إلى ما في نظرية الجرجاني من جواز الجمع بين المتباينين وإيجاد الائتلاف فيما هو مختلف أشد الاختلاف[٢٠].

ويبدو أن معلومات الغذامي في التراث النقدي ليست بالقدر الذي يؤهله للإفتاء في هذه القضايا التي لا يخلو البحث فيها من مزالق. فإن الكلام على الجمع بين المتباينين في النظم المبين المفصح ليس الجرجاني أول من تحدث فيه، أو تكلّم عليه، وفي تقديرنا أن الباقلاني (٤٠٢هـ) صاحب "إعجاز القرآن" كان قد سبق إلى ما يسميه الغذامي بلاغة الاختلاف أو ما يصفه بلغة الحداثة "النّصوصية" [٢١]. على أيّ حال فإنّ حماسة الغذامي لعبد القاهر في هذا المقام لا تشبهها إلا حماسة بعض النحويين الذين عادوا لقراءة ابن جني - مثلاً - بعد أن اطلعوا على ما يقوله شومسكي Chomsky وآخرون.

ويركز الغذامي فصلَهُ الثالث على مسألة الاختلاف جاعلاً منها مفتاحاً لنظرية في النقد، فقول الشاعر القديم:

كأنّنا والماءُ مِنْ حَوْلِنا قوْمٌ جلوسٌ حَوْلَهُمْ ماءُ

قولٌ يتراجع أمام ذائقة القارئ لأنه صورة مثالية للمشاكلة والائتلاف، ولذلك فإن القارئ لا يجد فيه ما يحفزه إلي التفكير النصي(٢٢)، خلافاً لقول شاعر قديم آخر:

سلامُ اللهِ يا مَطرٌ عَلَيْها وليْسَ عليكَ يا مَطَرُ السَّلامُ.

فهو في رأيه أفضل من البيت السابق، وقد استحوذ على عناية النحويين والبلاغيين ووقفوا عنده لما فيه من (مفارقة) تمثلت بالانتقال من المشاكلة إلى الاختلاف. فهو صورة مثالية للنص المفتوح الذي يختلف حوله المتلقون(٢٣).

وفي الباب الثاني (فصل ٤ وفصل ٥) يحاول الغذامي بالتطبيق إثبات ما نوّه إليه بالتنظير. فيتناول نصين شعريين قديمين أحدهما للبحتري والآخر للمتنبي يجمعهما أنهما يدوران حول موضوع واحد هو الأسد، ونصاً شعرياً ثالثاً لفاضل العزاوي، وهو"بحكم العادة". وفي رأيه أن النصين الأولين تجمعهما صفة المشاكلة بينما يتفرد النص الثالث بصفة الاختلاف "هذا اختلاف جذري ما بين نص كان ونص راهن، هو اختلاف في أخلاقيات الإبداع وفي ثقافة النص. وفي لغة هذه الثقافة، وفي دلالاتها، ورموزها(٢٤)".

ويتبع هذه الدراسة دراسة أخرى (الفصل الخامس) حول المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني. فهو يرى أن كتابة البديع تقوم أساساً على الاختلاف فقد ابتكر فناً جعل منه جنساً أدبياً على غير مثال سابق. وهو في هذه المقامة، ولا سيما في أبياتها الأربعة عشر، ينسخ قصيدة البحتري نسخاً، (٢٥) إن لم يكن قد قتله قتلاً، لأن القتل – في نظر الغذامي – أبلغ من النسخ في الدلالة على الاختلاف. ولكن الغذامي – على عادته – يشتط في التأويل إذ يسمح لنفسه – هنا – بتنقيح حكاية المقامة تنقيحاً نفسياً يعيد إلى الأذهان "عقدة أوديب" بالمعنى الفرويدي(٢٦). وهذه المقارنة التي أسفرت عن دنس حكاية صوفوكليس Sophocle

وطهارة مقامة البديع تؤكد أن الغذامي على الرغم مما أتيح له من معارف جديدة لم يستطع أن يصفي حسابه - بتعبير حاتم الصكّر - مع المنظومة الأخلاقية، والمفاهيم الدينية، فظلت قراءته للنص المفتوح تراوح بين الخضوع لجاذبية الانفتاح والخضوع لألفة الانغلاق(٣٧).

القصيدة والنص المضاد:

وفي القصيدة والنص المضاد (١٩٩٤) نجد الغذامي يطوّف في موضوعات شتى كالشعر الجاهلي وروايته، وتقاطع الرواية في نموذجين هما معلقتا امرئ القيس وطرفة بن العبد التي سبق لها أن كانت موضوعاً لتأملاته إلى جانب قصيدة الدميني. وملخص ما يراه الغذامي في هذا الموضوع يناقض ما ذهب إليه جيمز مونرو، فالشفاهية التي علل بها هذا الأخير وجود تراكيب متماثلة في الشعر الجاهلي يجعلها الغذامي شكلاً من أشكال التنافس بين ذاكرة الراوي وذاكرة النص. فالقصيدة في رأيه نظمت نظماً يتسق مع شروط الكتابة لا مع شروط الشفاهية. فالمعلقة الجاهلية نص فردي أصيل يقوم على آليات الإنشاء الشعري الغنائي، خلافاً للنص الشفاهي الذي هو نمط مشاع وليس فردياً(٣٨) أما ما يظهر في الشعر الجاهلي من تشابه أحياناً وتداخل بين القصائد على نحو ما هو قائم في معلقتي امرئ القيس وطرفة الذي حمل على شعره الكثير، ومن ذلك البيت المشترك:

وقوفاً بها صحبي على مطيهم   يقولون لا تهلك أسىً وتجلّد

الذي لا فرق بينه وبين بيت امرئ القيس إلا الكلمة الأخيرة التي جاءت عند امرئ القيس (وتجمل). فمن خلال النظر التفكيكي الذي يتبعه الغذامي يؤكد لنا فيما يشبه الحكم القاطع أن البيت ليس من معلقة طرفة، وإنما هو من وضع الرواة، فهو بيت دخيل لا يتماشى مع الوحدة النصوصية، والبنية المتكاملة التي يتمتع بها هذا النص.

وفي الفصل الثاني يؤكد الغذامي من خلال موازنته الغريبة بين قصيدتين جاهليتين إحداهما للمسيب بن علس التي يقول فيها:

كجمانة البحري جاء بها صيادها من لجة البحر

وثانيتهما للأعشى الكبير، وهي التي مطلعها :

نام الخليّ وبتّ الليل مرتفقاً أرعى النجوم عميداً ساهراً أرقاً

وقصيدة أخرى من الشعر الحديث وهي أنشودة المطر للسيّاب، يؤكد أن التجربة الحديثة كسرت النظام الشعري القديم من خلال الوزن الحر الذي جاء بديلاً للبحر العروضي. وبذلك انتقلت القصيدة من كونها نظاماً تاماً إلى كونها نظاماً ناقصاً وبذلك خرجت خروجاً نوعياً عن القصيدة الوحدة. وهذا معناه - في رأيه - أنها لم تعد نظاماً بل أصبحت جزءاً من نظام. وإذا كان الشاعر القديم قد عثر في نهاية القصيدة على جمانته فإنّ الشاعر الحديث لم يعثر عليها وهذا يعني أن القصيدة الجديدة شكل من البحث عن التغيير الذي يأتي من داخل القصيدة ليمتد إلى ما بعد النّص. وفي رأينا أن هذا الفصل بني على افتراضات لا يتفق فيها مع الغذامي كثير من الدارسين فالقصيدة الجاهلية، أو القصيدة الحديثة، كلاهما - في نهاية الأمر - جزء من نظام وكلاهما يطلب التغيير، والأرجح أن ما جاء في هذا الفصل من كتاب الغذامي لا يتعدى أن يكون نوعاً من الحذلقة. أما الفصل الثالث الذي يتناول فيه بعضاً من أكاذيب الأعراب مستخدماً طريقته في تشريح النصوص، فغايته أن يقول لنا : إن هذه الأكاذيب يمكن أن ننظر إليها باعتبارها نوعاً من الأدب لما فيها من تعبير مجازي، والمجاز هو أصل كل إبداع. وهذه الفكرة التي تراود خيال الغذامي عند تأليف هذا الكتاب (١٩٩٤) ستغدو موضع عناية شديدة في كتاب آخر له يصدر لاحقاً (١٩٩٩) بعنوان "النقد الثقافي". وسنفصل القول فيه فيما يأتي من هذه الدراسة.

ويستخدم الغذامي في الفصل الرابع من كتابه "القصيدة - النص المضاد" تعبير "أفق التوقع". ويعني به التوقعات والافتراضات الأدبية والسياسية التي تراكمت في ذهن القارئ حول نص ما قبل الشروع في قراءته. وتتكون هذه التصورات من سياق الجنس الأدبي، واللغة الشعرية، ومن النمط السردي، ويأتي النص ليؤكد بقراءتنا له صحة هذه التصورات أو يعدّلها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفاً كاملاً.

وهو بهذه الفقرة يضع أمامنا لافتة كبيرة يدرج بوساطتها نفسه ضمن جماعة النقاد التي تؤمن بما يسمى جماليات التلقي. ونظرية التلقي التي ازدهرت في مدرسة كونستانس الألمانية ويمثلها أطيب تمثيل هانز روبرت ياوس، ولكن الغذامي - في الواقع - لا يفصل في طريقة دراسته لديوان سعد الحميدين "وتنتحر النقوش أحياناً" بين النقد القائم على التلقي والنقد القائم على السميولوجية. وما إن ينتهي الغذامي من تفصيل القول على عنوان الديوان حتى يصل بنا إلى نتيجة وهي أن نص الحميدين يستنهض نفسه من خلال خيار ثنائي: الصوت أو الموت. وبذلك تكون الكتابة في رأيه قد أصبحت في مأزق، فإما أن تواجه موتها أو تغدو كتابة لا دور ولا تأثير إيجابياً لها وهذا هو الانتحار بعينه.

الغذامي والنسوية:

بعد "القصيدة والنص المضاد" استهوت الغذامي مباحث جديدة هي أقرب ما تكون إلى النقد النسوي Feminism ويعد كتابه "المرأة واللغة" أوّل كتاب له على هذا الصعيد[٢٩]. وهو من بضعة فصول يستهلها بفصل عنوانه: الأصل التذكير. ويبني هذه الفكرة على تعريف عبد الحميد بن يحيى للكلام بقوله: ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً[٣٠]" فنسبة الفحولة إلى اللفظ في رأيه دليل على انحياز اللغة إلى التذكير لا إلى التأنيث لأن المعنى في الحقيقة تابع للفظ. فهذا التعريف يجسّد في نظره تبعية المرأة للرجل من منظور لغوي عربي ويجسد في الوقت نفسه الإبداع في الفحولة (الذكورة) بينما تترك الأنوثة على الهامش[٣١] والعربية في زعمه تميل إلى تذكير المؤنث لأن المذكر في رأي ابن حني (٣٩٢هـ) هو لأصل والضمير في العربية أميل إلى التذكير منه إلى التأنيث. وكتابات بعض النسوة مثل غادة السمان ورضوى عاشور وسحر خليفة ومن قبلهن ميّ زيادة تؤكد ذلك، ومن هذا القبيل صنفت الكتابة تصنيفاً أنثوياً. وصُوِّرت المرأة في اللغة العربية والأدب بصورةٍ تقوم على تضخيم الجانب الحسي الشكلي وتحقير الجانب الفكري والعقلي. والرجل هو الذي يقرأ ويكتب ويفسر بينما المرأة مقصاة تماماً عن الخطاب. وفي اعتقاد الغذامي أن هذا إجحاف لا تفسير له إلا في النظرة

الاستبدادية لدى الرجل الذي استعذب الاعتقاد بأن اللغة هبة خصته بها العناية الإلهية وهي منحة منه يهبها للمرأة متى شاء ويستردها متى شاء، ومن الأمثلة التي تؤكد هذا الواقع وتبرهن على صحته مساواة الجاحظ بين العييّ والحيوان والمرأة.

ومع تزايد مساهمة المرأة في الكتابة لم يتغير الوضع إذ ثمة دعوات تقودها نساء كاتبات إلى إنكار وجود أدب نسائي واستخدام اصطلاح بديل هو أدب إنساني. وهذه الدعوة في رأيه دعوة ضد أدب المرأة لأنه يؤدي إلى طمس جهودها، وتشجيع بعض الكاتبات على أن يسلكن أنفسهن في مجتمع الرجال من الكتاب. ويرى الغذامي في كتاب "ألف ليلة وليلة" الذي هو في الأصل حكايات ترويها شهرزاد دليلاً واضحاً على إنكار الأنثى مع أن مؤلفة هذا الكتاب امرأة إلا أن تدوينه وقع على عاتق الكتاب. وقد عوملت المرأة في الحكايات -من حيث هي موضوع- معاملة الرجل للمرأة. والأغرب من هذا أن الأحكام التقويمية التي صدرت على الكتاب كانت من نوع الأحكام التي صدرت على أدب المرأة. فثمة قول عربي قديم عن هذه الحكايات يصفها بأنها لا تناسب سوى الجهال والتافهين والنساء والأطفال[٣٢].

كذلك صورت المرأة في ألف ليلة وليلة بصورة الجارية الحسناء التي تمنح شبابها للرجل فالليالي لا تعرف المرأة الحرة. حتى صورة الأم لم تقدمها الحكايات تقديماً جيداً فالجارية التي هي شهرزاد لم يعف عنها الرجل إلا عندما صارت أماً لثلاثة ذكور. وهنا يركز المؤلف على أن الأبناء ذكور ولو كانوا إناثاً لكانت النتيجة خلاف ذلك. فتقدير الأم واحترام (شهريار) لها جاء من جهة أنها أنجبت ذكوراً لا من جهة كونها أماً أو زوجة.

بعد هذا يتوغل الغذامي في دراسة نماذج من النساء حفلت بهنّ حكايات الكتاب "ألف ليلة". ومن هؤلاء النسوة الجارية تودد التي لم تغفر لها ثقافتها وعلمها إلى جانب جمالها خطيئتها الكبيرة المتمثلة في كونها أنثى. فعلى مدار أربع وثمانين ليلة راحت شهرزاد تروي حكاية الجارية تودد لافتة الأنظار إلى ما يُميّز هذه المرأة وهو أن الإعجاب بها جاء من جهة أنها أنثى تتغلّب على الرجال

(الذكور) الراسخين. فعلم المرأة، وثقافتها، وسحرها، وذكاؤها يقاس دائماً في الثقافة العربية بالمعيار السائد وهو ثقافة الرجل وسحره وذكاؤه.

ولذلك تطلب تودّد على الرغم من تغلبها على منافسيها من الذكور الراسخين العودة إلى سيّدها مطيعة راضية[٣٢].

وفي وقفته المطولة عند رواية "ذاكرة جسد" لأحلام مستغانمي نجد المؤلف يصرح بأنها الرواية الوحيدة التي تعلن فيها الأنوثة عن نفسها، وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، وهذا - في رأيه - إعلان خطير لأنه يواجه موروثاً عريقاً من الفحولة.

وفي هذه الرواية التي يختلط فيها صوت الأنثى بالواقع المتأزم للبطل الرجل ما يشجع الباحث على المناداة بتأنيث الذاكرة. أي أن تأخذ المرأة جدّياً على عاتقها مهمة تأنيث اللغة/ الذاكرة. فاللغة لما تزل تحمل ذاكرتها الخاصة المشحونة بالفحولة التي يركز عليها اللفظ المذكر. والمرأة (الكاتبة بالطبع) منوط بها أن تحاول تأنيث اللغة. ويبدو أن الغذامي عندما كتب آراءه هذه حول رواية (ذاكرة جسد) لم يكن قد أطلع على الكلام الكثير الذي نشر حول هذه الرواية، وما قيل من أن لسعدي يوسف - الشاعر العراقي - أثراً في صياغة الرواية وما نشر أيضاً من ردود على هذه الأقوال ومن تنصل الشاعر سعدي يوسف من التصريح المباشر عن دوره في كتابتها. وأيا ما كان الأمر فإن الذي لا يلاحظ - هنا - هو أن "ذاكرة جسد" لم تحقق نجاحها الملحوظ بسبب ما فيها من تأنيث اللغة إنما العكس هو الذي كان، فالرواية كتبت بلغة تكاد تكون خالية من الأنوثة فهي خطاب رجل منكسر يفضي به إلى فتاة.

فأين ما يقوله الغذامي من تأنيث للغة وتأنيث للذاكرة؟ أحسب أن ما أفصحت عنه هذه الرواية هو قدرة المؤلفة على التجرد من الأنوثة والذكورة والكتابة بلغة غير جنسية. لغة الكاتب، الفنان، بغض النظر عن الجنس الذي ينتمي له أو ينتسب إليه. أما عن آرائه النفسية كقوله بأن الأنيموس وهو شيء من الذكورة يوجد لدى الأنثى يسوّغ في رأيه كمون الذكورة في لغة المرأة يقابله تجاهله أن

الأنيموس أيضاً موجود في الذكور. واضطراب آرائه في مسألة التجنيس النحوي ينم على استخفافه بالنحاة أكثر مما ينم على درايته بقواعد هذا الباب. لأن الجنس في النحو أمر شكلي ولا علاقة له بالأنوثة أو الذكورة. فالعربية مثلاً تذكر الألف ولكنها تؤنث الآلاف. وتذكر القمر وتؤنث الشمس. وتذكّر النهر مفرداً بينما تؤنث الأنهار مجتمعة. أما زعمه المتكرّر بأن نص "ألف ليلة وليلة" نص أنثوي دوّنه الذكور فمقولة لا تستند إلى دليل عقلي أو نقلي فحتى الآن لم تصل البحوث أو الدراسات إلى معرفة مؤلف الحكايات. وشخصية شهرزاد شخصية سردية قد لا تتعدى كونها من اختلاق المؤلف الحقيقي واختراعه، ولكن الغذامي وهم كغيرهم من الدارسين أن شهرزاد هي مؤلفة الكتاب وهذا ضرب بعيد من الظن. وكتاب الغذامي هذا ملئ بالفرضيات التي تحتاج إلى بحث. فادعاؤه - مثلاً - بأن غادة السمان تعاني من حسد الذكورة لإنكارها التفريق بين أدب أنثوي وآخر ذكوري أو لظهور بعض المفردات [٢٤] التي تسخر فيها من المرأة، والزعم أيضاً بأن هذا نوع من التعالي الذكوري الذي لا يفترق عن قتل الأنوثة إلا افتراقاً شكلياً، ادعاء يحتاج إلى إعادة نظر. لأن غادة السمان لو لم تسخر من المرأة، ولو لم ترفض التفريق بين أدب أنثوي وآخر ذكوري، لكانت نسخة مطابقة لأولئك الذين لا يقيمون وزناً لتعالي الكاتب على خصائصه الجنسية ومعالجة شخصياته بصرف النظر عن كونه ذكراً أو أنثى.

وغير بعيد عن هذا السياق ما جاء في كتابه "ثقافة الوهم" [٢٥] (١٩٩٨). الذي يعده جزءاً ثانياً في سلسلة سماها "المرأة واللغة". وفي هذا الجزء مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. وقراءة لبعض الكتب البذيئة التي لا قيمة لها في الواقع إلا عند ناقد كالغذامي. ومنها كتاب "الروض العاطر" للنفزاوي. وقد أفرد لهذا الكتاب الذي لا يتحدث إلا عن الشهوة وأنواع الجماع أربعة أبواب ليصل بنا في نهاية الأمر إلى أن النفزاوي صاحب ثقافة تكرس الجهل والحماقة والبذاءة [٣٦]. خلافاً لكتاب "روضة المحبين" لابن الجوزية. وفي بقية الفصول أو الأبواب نجد المؤلف يتتبّع صورة المرأة كما تنعكس في الخطاب الموروث. فهي تبرز دائماً على أنها ذات عقل ناقص، أو أنها جسد لا روح فيه يمكن أن يشبه بالدمية أو الحيوان

وهو خاضع لكل أنواع التسلط الذكوري. وهي مع ذلك مصدر تهديد لعقل الرجل وحكمته وكرمه وتنتقص من سجاياه الأصيلة فالكرم طبع في الرجال لا غير وكذلك الشجاعة والإيثار. وفي مجال الرمز يرى الغذامي أن رمز الذكورة هو الذي يتغلب على الرمز الأنثوي أياً كان المدلول وأياً كان السياق (٣٧).

ومع أن الغذامي لا يخفي دوافعه من وراء هذا البحث في حركة العداء بين الأنوثة والذكورة كما يتجلى في الخطاب الموروث إلا أنه يشتط في التأويل ولا يقيم وزناً لأي معايير أو ضوابط يمكن أن تؤخذ بالاعتبار عند تحليل النصوص واستنطاق الأخبار والمرويات. فالحاجة لمسألة الأنوثة والذكورة في كل نص يتأوله يحيل قراءته إلى نموذج للقراءة الاعتباطية المغرضة. فالسياج الذي يسميه سياج الذكورة ضد إبداع الأنوثة سياج وهمي اخترعه من خياله واقتنع بصحة وجوده فراح يبحث هنا وهناك عن دلائل تؤيد هذا الافتراض.

وهذا لا يتوافق مع أي بحث علمي أو نقد ثقافي ينبغي ألا يكون انتقائياً فالقراءة التي تعتمد على أن تأخذ من التراث ما تشاء وتترك ما لا تشاء قراءة ناقصة وتقود إلى أحكام تضليلية بعيد عن الحقيقة بعداً شديداً. فكل شيء يبدو عند الغذامي مؤنثاً. فالمكان مؤنث والزمان مؤنث والقصيدة مؤنثة والذاكرة مؤنثة كذلك. وتسويغ هذه الفرضيات في رأيه متأت من كون هذه اللغة التي نستعملها لغة ذكورية تقوم على الصراع الحاد - غير المتكافئ - مع جسد المرأة، ناسياً أن المجتمع هو الذي اخترع لغته وطورها عبر التاريخ وفقاً لاحتياجاته فهي صورة من هذا المجتمع. وليس فيها مكان لسلطة دون أخرى لأنه لا يعقل أن نتصور الرجال وحدهم يتكلمون. ألا نجد في اللغة العربية - مثلاً - مفردات كثيرة جداً للناقة وصفاتها في حين لا نجد عشر هذه الألفاظ للبعير؟ فهل نستنتج من ذلك أن العربية منحازة للأنوثة - في الإبل - ضد الذكورة. ألا يؤمن الغذامي بنظرية سابير وورف وهي أن اللغة تعبير صادق عمن يستخدمونها وعن البيئة التي تنتشر فيها؟ وهي نظرية لا نعتقد بأن بين الباحثين من ينكر صحتها لأنها تعتمد على أدلة مادية ملموسة.

فإذا كانت الظروف المختلفة حالت بين المرأة والتأليف وأتاحت للرجل أن يتصدى لهذه المهمة على نحو يفوق المرأة فليس لأن اللغة تتمتع بسلطة ذكورية، وإنما لأسباب كثيرة ومتعددة قد يكون من آثار هذه الظروف أن صورت المرأة بمثل تلك الصورة مثلما حالت الظروف البسيطة دون وجود عدد من الكلمات التي تصف الثلج أو الجليد كعدد الكلمات التي تصف السيف أو الحصان.

على أي حال فإن ما جاء في (ثقافة الوهم) كثير مما لا نستطيع أن نصنفه إلا في باب المبالغات والأحكام العشوائية والقراءة الانتقائية للتراث. وذلك شيء شائع في كتابات الغذامي، ويكاد لا يخلو منه كتاب من كتبه. وتتلخص فكرة الغذامي عن "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" ١٩٩٩[٣٨] في أن ما توصلت إليه نازك الملائكة أواخر الأربعينات من تجديد في موسيقى القصيدة عبر نموذجها (الكوليرا) كسر لعمود الفحولة في الشعر العربي وأن هذا الكسر بدأ في الشكل ثم انتقل إلى المضمون وبذلك فتحت الشاعرة الباب أمام جيش من المبدعات اجتاح فناً من الفنون كان من قبل قاصراً على الفحول. وكان دور المرأة فيه هامشياً. ولهذا تعد "قصيدة التفعيلية" حدثاً ثقافياً لا حدثاً عروضياً أو أدبياً أو جمالياً مجرداً[٣٩]. إلا أن الثقافة (المذكرة) حاولت التصدي لما يسميه تأنيث القصيدة عبر الادعاء بأن السياب – مثلاً – كان أسبق من نازك إلى ابتكار هذه القصيدة، أو أن نزار قباني مثلاً نشر في العام نفسه أول ديوان له يحمل الكثير من ملامح كسر العمود الشعري مستكثرين على امرأة أن تقوم بتأسيس بنية جديدة في الشعر لعربي[٤٠]. ومن مظاهر التأنيث في القصيد الحرة تهشيم النسق التقليدي (العروضي) وبروز قيم جديدة كالاهتمام بالمهمش واليومي والحياتي والإنساني عوضاً عن الاهتمام بالكامل والقويّ والمتعالي. وظهور الحكاية في القصيدة الجديدة فضلاً عن شيوع الحزن. الذي يطبع الشعر في رأيه بالطابع الأنثوي. والشعر عنده إذا لم يكن خطاباً أنثوياً فهو خطاب ناقص[٤١].

وعلى الرغم مما يبدو في أقوال الغذامي من كلام يستحسنه بض القراء وقد

يبهر أصحاب العقول الضعيفة إلا أنه في الواقع لا يعني شيئاً. فإذا كان الغذامي يسلم بأن ثورة الملائكة – إذا قبلنا جدلا بأنها أول من اخترع الشكل الشعري الجديد – ثورة شكلية فإن الشكل لا يمكن أن نصفه بالتذكير أو التأنيث إلا في سياق التصنيف اللغوي الصرفي. فالمربع لا يكون مؤنثاً ولا مذكراً وكذلك الدائرة من حيث هما شكلان. كذلك الوزن سواء أكان بالبحر العروضي أو التفعيلة لا يمكن أن نصف النسق الصوتي الناتج عن الوزن بأنه مذكر أو الناتج عن التفعيلة بأنه مؤنث. والنقطة الأخرى التي تغيب عن بعض القراء هي أن نازك الملائكة لم تأت بأي جديد على مستوى المضمون لأن مظاهر التأنيث التي ذكرها موجودة في حركة الشعر الرومانسي والمهجري وليست من اختراع نازك أو غيرها من شعراء العصر الحديث. كذلك فإن الادعاء بأن نازك فتحت الطريق أمام جيش من المبدعات هو ادعاء غير صحيح. فنحن لا نحس بوجود هذا الجيش من المبدعات في الشعر. وما يزال حتى يومنا هذا عدد الشاعرات اللواتي في منزلة نازك الملائكة وفدوى طوقان عدداً قليلاً جداً. وإذا قبلنا باستخدام مصطلحات الغذامي على ما فيها من النقص فإن النسق الشعري التفعيلي وغير التفعيلي ما يزال نسقاً فحولياً والتكلّف في جل دعاوي الغذامي في هذه المسألة واضح. كقوله بأن نازك أخذت من بحور الشعر النصف وتركت النصف الآخر في قسمة ارادتها عادلة بين التأنيث والتذكير. فهذا كلام لا يقبل به المنطق السوي. وكيف يستطيع الغذامي أن يبرهن لنا إن كانت البحور الثمانية التي درجت في الشعر الحر فيها – كما يقول – من سمات الأنوثة ما ليس في غيرها (٤٢).

وفي اعتقادنا أن جل ما جاء عند الغذامي في هذا الباب لا يتعدى أن يكون تجديفاً أيضاً، وهرطقة (نسوية) إذا خضعت للتأمل العميق تبين للقارئ ما فيها من زيف وخطل كبير. وثمة سؤال ينتظر القارئ من الغذامي أن يؤلف في الإجابة عنه كتاباً آخر وهو إذا كانت نازك الملائكة قد انقلبت في مقدمة ديوانها (شجرة القمر) ضد شعر التفعلية وتوقعت العودة إلى الشعر (العمودي) فهل ذلك يعني أن نازك الأنثى انقلبت ذكراً فحلاً سليط اللسان؟

النقد الثقافي:

بعد كل هذه الرحلة (١٩٨٥-٢٠٠٠) التي تضمنت طوافاً من الغذامي في مدارس النقد الغربي الحديث دون أن يدير ظهره للنقد العربي القديم ممثلاً في نظرية التباين والاختلاف عند الجرجاني يفاجئنا بكتاب آخر هو النقد الثقافي (٢٠٠٠) [٤٣] الذي ينعي فيه النقد الأدبي على النحو الذي نعى فيه رولان بارط المؤلف، مبشراً وداعياً لنوع آخر من النقد هو النقد الثقافي. ومن البداية نود إيضاح الحقيقة التي لا ينكرها الغذامي وهي أن هذا النوع من النقد ليس من ابتداعه أو ابتكاره ولهذا فإن كل ما جاء به في مقدمة الكتاب لا يتجاوز الادعاءات. أما فصوله حول النقد الثقافي وذاكرة المصطلح فجهده فيها يتجاوز الترجمة إلى التجميع والتنسيق والربط بين أفكار موجودة في عدد من الكتب التي أحالنا إليها بأمانة من غير أن يلاحظ معنا أن تلك الإحالات تجرد أطروحته في النقد الثقافي من أي رأي جديد أو إضافة مبتكرة، فعلى نهج إدوارد سعيد وليتش وكلنر يأخذنا الغذامي في رحلة غايتها أن يخبرنا بأن مشروعه السابق (١٩٨٥-١٩٩٩) قد أخفق وأن محاولاته لاجتذاب النقاد نحو أنماط جديدة من القراءة النصية للأدب لم تبؤ بالفشل الذريع حسب وإنما جاء الوقت ليتنصَّل منها صاحبها والداعي إليها. فما سبق كان نقداً أدبياً وهو نقد جمالي ما أجدرنا بالتخلي عنه، واتباع النقد الثقافي الذي يهتم بالهامشي والقبيح، ويخرج عن الأنساق التي جمعها في نسق واحد وهو شعرنة الخطاب العربي الذي قام منذ القديم على اختراع الفحل وتزييف الخطاب وصنع الطواغيت، وتفضيل الصمت على الحكي. والتباس الحديث بالرجعي.

ولقد حق على الغذامي القول بأنه في الوقت الذي يدعو فيه للخروج على نسق الشعرية العربية التي أدت إلى اختلاق الطواغيت يدعو بل يخترع طاغية من نوع آخر جديد وهو النقد الثقافي، الذي يريد له أن ينفرد في الساحة الثقافية، فآراؤه هي الصحيحة وما عداها صدى. بماذا يختلف صنع الطاغية السياسي عن صنع الطاغية الثقافي [٤٤]؟. وقول الغذامي إن النسق الشعري

مسؤول عن صياغة الذات العربية قول يحتاج إلى نظر وبيان. فللنثر في حياة العرب أثر أكبر بكثير من تأثير الشعر، على أن مصادر التأثير في الذات العربية متعددة ولا يمكن أن نوافق الغذامي على ما يقوله بالنسبة للطريقة التي صيغت بها هذه الذات (٤٥). والمنهج الذي يسير عليه الغذامي في الكتاب منهج غير علمي إذ لا يكتفي بانتقاء مقطوعات ونصوص وتعميم ما جاء فيها على التراث ولكنه أيضاً يلجأ إلى التفسير والتأويل العشوائي بحيث تتفق التأويلات مع ما يريد أن يقوله، كالزعم مثلاً بأن المنصور قتل أبا مسلم الخراساني لأنه يغار منه. أو أن السفاح استند في جرائمة التاريخية على قصائد المديح (٤٦).أو أن النقد العربي كله يقول في نزار قباني وشعره ما لم يقله ابن زيدون في حب ولادة. أو أن كلمة الجاحظ عن اللفظ والمعنى طبعت النقد العربي والخطاب العربي بالطابع اللفظي الزخرفي المتأنق مع خواء المحتوى. ناقضاً بهذه الآراء العجولة، المتسرعة، جلَّ ما كان ذهب إليه في كتبه. فهو على سبيل المثال يشيد بالمتنبي مراراً في "الخطيئة والتكفير" و"المشاكلة والاختلاف" لينزع عنه كل وصف إيجابي في النقد الثقافي" مكتفياً بنعته بالشحاذ الكبير والكذاب الكبير (٤٧). وفي اعتقادنا أن الغذامي في هذا الكتاب يقع تحت تأثير تيار ثقافي بهره وأعشى بصره عن رؤية الحقائق. ولو أنه تريث مثلما تريث في كتبه السابقة لما وقع في تلك الهوة، أو ارتكب مثل هذه الهفوة.

هوامش الفصل السابع

١- عبد الرحمن بن إسماعيل: الغذامي الناقد، كتاب الرياض (٩٧/٩٨)، يناير ٢٠٠٢، ص ص ٧-١١.

٢- إدريس بلمليح، الرؤية والمنهج لدى الغذامي، الكتاب السابق ذكره، ص ١٦ .

٣- إدريس جبري، الإمكانات والعوائق في المشاكلة والاختلاف، فصل من كتاب الغذامي الناقد، ص ٣٤ .

٤- الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٧ .

٥- الشابي: أغاني الحياة، تحقيق عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، ص ٧٧-٨١ .

٦- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (سلسلة عالم المعرفة ٢٧٢)، ص ص ٦٣-٦٤، وانظر كتابه: المرايا المقعرة، المجلس الوطني، الكويت/ (سلسلة عالم المعرفة ٢٧٢)، ص ٣٩ .

٧- السيد إبراهيم : قضايا النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبد اللّه الغذامي، علامات في النقد، مج ٧ ، ع ٢٨ ، ص ٩٤ .

٨- عبد الله الغذامي: الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٩- عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي بجدة، ١٩٩٢ .

١٠- السيد إبراهيم، المرجع السابق، ص ٧٢ .

١١- أسامة الملا، الغذامية خطاب في الشعرنة، علامات في النقد، مج ١٠، ج ٣٩ مارس (آذار) ٢٠٠١، ص ٣٩٢ .

١٢- الغذامي: المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية النقدية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤ .

١٣- المصدر السابق، ص ٥.

١٤- السابق نفسه، ص١٨ .

١٥- السابق، ص ٢٣ .

١٦- السابق، ص ص ٢٦-٢٩ .

١٧- السابق، ص ٣٢ .

١٨- حاتم الصكر، عبد الله الغذامي الشبيه المختلف، فصل في كتاب: الغذامي الناقد، كتاب الرياض، سبق ذكره، ص ٨١ .

١٩- الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص ٥٥.

٢٠- الغذامي، نفسه، ص ١٥ .

٢١- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٩ .

٢٢- الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص٨٤ .

٢٣- السابق نفسه، ص ٩٠ .

٢٤- نفسه، ص ١٤٠ .

٢٥- نفسه، ص ص ١٧٧ .

٢٦- نفسه، ص ١٨٢ .

٢٧- حاتم الصكر، السابق نفسه، ص ٥٨ .

٢٨- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١٩٩٤، ص ١٠ .

٢٩- عبد الله الغذامي. المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت؛ الدار البيضاء، ١٩٩٦، ط٢، ١٩٩٧ وهي التي اعتمدناها في هذه الدارسة.

٣٠- السابق، ص٧.

٣١- السابق نفسه، ص٨.

٣٢- السابق نفسه، ص ٦٤ .

٣٤- السابق، ص ١٦٣ .

٣٥- عبد لله الغذامي: ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط١، ١٩٩٨ .

٣٦- المصدر السابق نفسه، ص ١٩ وما يليها.

٣٧- المصدر السابق، ص ص ٤٤-١٣٨ .

٣٨- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩ .

٣٩- المصدر السابق، ص ص٦٥-٦٦ .

٤٠- السابق نفسه، ص ٣٨ .

٤١- السابق، ص ٨٨.

٤٢- السابق نفسه، ص ١٧ .

٤٣- عبد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الإنسان الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠١ .

٤٤- ينظر: حامد أبو أحمد، النقد الثقافي، كتاب الرياض (قراءات في مشروع الغذامي النقدي) ٩٨/٩٧ (٢٠٠٢) ص ص ٨٩-٩٠ .

٤٥- عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والتطبيق، كتاب الرياض، سبق ذكره، ص ٣٢٩ .

٤٦- إبراهيم خليل/المسكوت عنه في النقد الثقافي، صحيفة الرأي، عمان، ع ١١٣٩١ .

٤٧- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص ص ١٦٧-١٧٥ .

خاتمة الكتاب

مما سبق يتضح للقارئ الكريم أن النّقد ، على الرغم ما يشاع عنه من أنه تذوّق للأدب انطباعيّ ، هو ضربٌ من النشاط هاجسه الجمع بين الملاحظة العلمية الدقيقة ، والانطباع الذوقي المرهف . فمنذ أفلاطون ، وأرسطو، ومروراً بكثير من النقدة لدى العرب والغربيين والشرقيين، وانتهاءً بأحدث مدارس النقد ، ومناهج النظر في الأدب ، ثمّة هاجس يشغل النقاد هو : أي المناهج أكثرَ دقة في فهم النص الأدبي؟ وقد اجتهد كلّ على قدره . فالرومانيسون رأوا في الرّبط بين الذات ، والنص ، أقرب الطرق لفهمه وتذوّقه ونقده . فيما رأى النفسيون أن البحث في الدوافع ، فرديةً كانت أو جماعية ، من المؤلف أو القارئ ، أقربها إلى سبر غوره . فيما ذهب الاجتماعيون ، والاقتصاديون والسياسيون ، إلى غير هذا . فعنوا بالقارئ ومتطلباته و رأوا في معرفة هذه المتطلبات ، وانعكاسها في النتاج الأدبي ، طريقاً ممهّداً لتقويم ذلك النتاج ، وتحليله، ودراسته . فما دام الأدب انعكاساً للواقع، شاء الأديب ذلك أم أبى ، فإن مهمة الناقد هي البحث في الأعمال الأدبية عمّا يؤكد صحة هذا الرأى . والأعمال الأدبية لا تسوغ دراستها باعتبارها أبنية فردية ذاتية وإنما هي جزء من بنية شمولية . ولمعرفة السياق الزمني والتاريخي دورٌ غير هيّن في الوصول إلى فهم أعمق وأدق للأدب .

على أن النقاد ما فتئوا يتطلعون للتخلي عن هاتيك المناهج ، لاعتمادها على علوم فُرضت على الأدب فرضاً كالفلسفة أو علم الاجتماع أو علم النفس أو التاريخ . ورأوا في علم اللغة أقرب العلوم إلى الأدب الذ ي يتخذ منه مادّته في التعبير . فأياً كان المحتوى الذي ينمّ عليه العمل الأدبي، فهو ، في أحسن الأحوال ، علاماتٌ لغوية تتألف من أصوات ، وحروف ، وكلمات وعبارات ، تنبني على أسس من الصرف والنحو. وقد لاحظنا تزامن النظر النقدي الحديث مع الاتجاه الألسني نحو دراسة اللغة دراسة وصفية ، شكليّة ، لمزيد من المعرفة بنظام اللغة ووظائفها المتعددة. وفي هذه الأجواء تم التركيز على الوظيفة التعبيرية أو

الانشائية التي تتحقق بقدر لافت في المرسلة الشعرية والنثرية الأدبية . فكانت الأسلوبيات التي تزامن ظهورها ، مثلما لاحظنا ، مع أزدهار النقد الجديد الذي دعا هو الآخر إلى التأمل الشكلي للعمل الأدبي . وبدأت تغزو النقد كلمة (نص) Text عوضاً عن كلمة عمل أدبي . لأن العمل يتضمن ظلالاً تزيد من حيث المساحة وتمتد خارج حدود النص. وحلّ الشكل في المرتبة لأولى في اهتمامات النقاد عوضاً عن المضمون . وأوغلت الألسنية في دراسة النصوص الأدبية فظهر مايعرف بالبنيوية التي أشرنا إلى أبرز اعلامها ، سواء بروب ، أو كلود ليفي شتراوس، أو جيرار جانيت ، أو جان بياجيه ، أو رولان بارط ، ونوّهنا ببعض آرائهم مع توضيح الفارق بين الأسلوبية والبنيوية من حيث الوسيلة والهدف .

وعلى الطّريق نفسه سرنا بالقارئ من البنيوية إلى السيميائية ومن السيميائية إلى التفكيك ومن التفكيك إلى النقد النّسوي ، ونقد التلقي ، والتأويل ، والنقد الثقافي ، وتوقفنا من جديد عند الأسلوبيات وما تتبعه من اجراءات في تحليل النّصوص وكذلك تأثير ما يسمى بعلم السّرد Narratology في النقد الحديث. وانتهينا بالنَّظرِ في صورة من صور التأثير الذي تركه النقد الألسني في النقد العربي الحديث متخذين من جهود الغذامي نموذجاً للدراسة والنظر. وأحسبُ أن ما ورد في الكتاب من أمثلة تساندُ ما في الفصول من معلومات وآراء ، تجعل الصعب في الكتاب ذلولاً ، والوَعر سهلاً ، والغامض المبهم واضحاً بيّناً. ولعل في قائمة المراجع الإضافية من العناوين ما يُسعف القارئ الراغب في الاستزادة حول الموضوع الذي يريد وهي كتب ومراجع اقتصَرْنا في ذكرها على الكتب الجديدة المتصلة بالنقد الألسني وتجنبنا الكتب العامة ، والتطبيقية ، أو تلك التي تتحدث في تاريخ النقد.

وبذلك نأمل أن تكون الفائدة قد تحققت بهذه الفصول، والغاية قد قربت على الوجه المأمول .

المراجـع

أ - المرجع العربية والمترجمة:

١ - إبـراهـيـم خـلـيـل : وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين ، مجلة الوحدة، الرباط ، ع٤٩ تشرين أول ، أكتوبر ١٩٨٨ .

٢ - نـفـسـه : الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .

٣ - نـفـسـه : الضفيرة واللهب ، أمانة عمان الكبرى، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

٤ - إحـسـان عـبـاس : فن الشعر، دار الثقافة ، بيروت ، ط٣،دون تاريخ. الطبعة الأولى ١٩٥٧.

٥ - أحمد عبد المعطي حجازي : كائنات مملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت، ط١ ، ١٩٧٨ .

٦ - الأزهـر زنـاد : نسيج النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ١٩٩٣.

٧ - ارسـطـو طـالـيـس : الخطابة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٠ .

٨ - أرنولد مـاثـيـو : مقالات في النقد، ترجمة جمال الدين عزت ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٦ .

٩ - الأصـمـعـي : فحولة الشعراء ، تحقيق توزي ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ١٩٧١ .

١٠ - ألـن تـيـت : دراسات في النقد ، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٠ .

١١ - امـبـرتو إيكو : التاويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١، ٢٠٠٠ .

١٢ : إيرليخ ، فكتـور : الشكلانية الروسية ، ترجمة الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

١٣ - باريـيـريس : النقد الاجتماعي ، فصل من كتاب مناهج النقد الأدبي ،

مجموعة مؤلفين ، ترجمة رضوان ظاظا ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت ، ط١ ، ١٩٩٧ .

١٤ ـ الباقلاني ، أبو بكر : **إعجاز القرآن** ، تحقيق سيد أحمد صقر، دار المعارف،مصر، ط٣ ، ١٩٧١ .

١٥ ـ بثينة شعبان : **مئة عام من الرواية النسائية** ، دار الآداب، بيروت ، ١٩٩٩ .

١٦ ـ تودروروف ، تزفستان: **نظرية المنهج الشكلي** (نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الابحاث المغربية ببيروت ، ط١، ١٩٨٢ .

١٧ ـ الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بر: **البيان والتبيين** ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دون تاريخ .

١٨ ـ جان بياجيه : **البنيوية** ، ترجمة عارف بنيمنة وبشير أوبري ، دار عويدات للنشر ، بيروت، ط٣ ، ١٩٨٠ .

١٩ ـ جان لوي كابانس : **النقد الادبي والعلوم الإنسانية** ، ترجمة فهد عكام ، دار الفكر ، دمشق ، ط١، ١٩٨٢ .

٢٠ـ الجرجاني، علي بن محمد : **التعريفات** ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٥ .

٢١ ـ الجرجاني ، عبد القاهر : **دلائل الاعجاز في علم المعاني**، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٢ .

٢٢ ـ جمال شحيد : **في البنيوية التركيبية** ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢.

٢٣ ـ جورج طمسون : **دراسات ماركسية في الشعر والرواية**، ترجمة ميشال سليمان، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤ .

٢٤ ـ جون فريفل : **الأدب والفن في ضوء الواقعية**، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، مصر ، بلا تاريخ .

٢٥ ـ جون هال وآخرون : **مقالات ضدّ البنيوية** ، ترجمة إبراهيم خليل ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٦ .

٢٦ ـ جين تومكنز : **دور القارىء في تشكيل النظرية الأدبية**، ترجمة عبد الحميد شيحة ،علامات في النقد ، مجلد ٩ ، جـ ٣٦ .

٢٧ ـ حازم القرطاجني : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: الحبيب بلخوجة، تونس،

ط١ ، ١٩٦٨ .

٢٨- حسام الخطيب : **ابحاث نقدية ومقارنة** ،دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٣ .

٢٩ - حسين الواد : **قراءات في مناهج الدراسة الادبية** ، سراس للنشر ، تونس ، ط١، ١٩٨٥.

٣٠ - ديتشس، ديفيد : **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة محمد يوسف نجم ،مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٧ .

٣١ - دي مان، بول : **العمى والبصيرة**، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ١٩٨٥ .

٣٢ - رشاد رشدي : **فن القصة القصيرة**، مكتبة الانجلو - المصرية، القاهرة، ١٩٥٩ .

٣٣ - رشيد بن حدّو : القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي، مجلة **علامات في النقد**، مجلد ٩ ، ج ٣٦ .

٣٤ - رشيد بن مالك : **تحليل سيميائي لقصة عائشة** ، علامات في النقد ، مجلد١٠ ، جـ ٣٨ ، ديسمبر ٢٠٠٠ .

٣٥ - روبير اسكاربيت : **سوسيولوجيا الادب** ، ترجمة آمال عرموني ، دار عويدات ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ .

٣٦ - الرويلي (ميجان) وسعد البازعي : **دليل الناقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، وبيروت ، ط٢، سنة ٢٠٠٠ .

٣٧ - ريتشاردز ، إيفور أرمسترونغ: **مبادئ النقد الأدبي** ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ، بلا تاريخ .

٣٨ - رينيه ويلك وأوستن وَرن : **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٣ .

٣٩ - سامي سويدان : مقاربة سيميائية قصصية للص والكلاب، مجلة **الفكر العربي المعاصر** ، بيروت ، ع١٨/١٩ (آذار) مارس ١٩٨٢ .

٤٠ - ستروك ، جون : **البنيوية وما بعدها** (محرّر) ترجمة محمد عصفور ، المجلس

الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٦ .

٤١ ـ سعد مصلوح : **الاسلوبية دراسة إحصائية** ، دار الفكر العربي ،القاهرة ، ١٩٨٤ .

٤٢ ـ سكوت ، جيمس : **صناعة الادب** ، ترجمة هشام الهنداوي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط١ ، ١٩٨٦ .

٤٣ـ سلدن ، رامان : **دليل القارئ إلى نظريات النقد المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، دار القلم ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٦ .

٤٤ ـ سوزان روبين : ما الذي يمكن للبنيوية أن تقدمه؟ فصل من كتاب ما هو النقد ، ترجمة سلافة حجاوي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط١، ١٩٧٩ .

٤٥ ـ سيد بحراوي : **علم اجتماع الادب** ، مكتبة لبنان والشركة العالمية للنشر (لونجمان) بيروت؛ والقاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢ .

٤٦ ـ سيد ياسين : **التحليل الاجتماعي للأدب** ،دار التنوير، ط٢، بيروت ، ١٩٨٢ .

٤٧ ـ الشابي ، أبو القاسم : **اغاني الحياة** ، دار الأرقم ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٧ .

٤٨ ـ شتراوس ، كلود ـ ليڤي : **الأسطورة والمعنى** ، ترجمة شاكر عبد الحميد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٤٩ ـ شوقي ضيف : **مع العقاد** ، دار المعارف ، مصر ، ط٢.

٥٠ ـ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .

٥١ ـ نفسه : **بلاغة الخطاب وعلم النص** ، المجلس،الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٢ .

٥٢ ـ عبد الله إبراهم وآخرون : **معرفة الآخر** ، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ، ١٩٩٠ .

٥٣ ـ عبد الله الغذامي : **النقد الثقافي** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط٢، ٢٠٠١ .

٥٤ ـ عبد الدايم الشوا : **في الأدب المقارن** ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .

٥٥ ـ عبد العزيز حمودة : **المرايا المحدّبة** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٨ .

٥٦ ـ عبد الملك مرتاض : نظرية المربّع السيميائي ، مجلة **علامات في النقد** ، جدة ، مجلد ١٠ ، جـ ٣٨ ديسمبر ٢٠٠٠ .

٥٧ ـ عدنان الرشيد : **تأثير الف ليلة وليلة والمعلقات في أدب شاعر المانيا كوته**، كتاب الرياض ، ١٩٩٥ .

٥٨ ـ العقاد ، عباس محمود : **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** ، دار النهضة المصرية ،القاهرة ، ط١٩٣٧ .

٥٩ ـ العقاد والمازني : **الديوان في الأدب والنقد**، دار الشعب، مصر، ط٣ ، بلا تاريخ.

٦٠ ـ عيسى يوسف بلاطة : **الرومانتيكية** ومعالمها في الشعر العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، ط١، ١٩٦٠ .

٦١ ـ غراهام هو : **الأسلوب والأسلوبية** ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية ، بغداد، ط١ ، ١٩٨٥ .

٦٢ ـ نفسه : **مقالة في النقد** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٣ .

٦٣ ـ غسان السيد : النص الأدبي بين المبدع والقارئ، **المجلة الثقافية**، عمان، ع٤٣، السنة ١٩٨٨ .

٦٤ ـ غولدمان ، لوسيان : **المنهجية في علم الاجتماع الادبي** ، ترجمة مصطفى المسناوي ، دار الحداثة، بيروت ، ١٩٨١ .

٦٥ ـ فائق متى إسحق : **مذاهب النقد ونظرياته** ، مكتبة الانجلو ـ المصرية ، القاهرة ، دون تاريخ .

٦٦ ـ فاطمة طبال : **النظرية الالسنية عند رومان ياكبسون**، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٩٣.

٦٧ ـ فالانس ، بيزيل : النقد النصي ، فصل من كتاب **مناهج النقد الادبي** ، مجموعة

مؤلفين ، ترجمة رضوان ظاظا ، سبق ذكره .

٦٨ - فخري صالح : هانز روبرت ياوس، **علامات في النقد**، مجلد ٨، جـ٣٢، ١٩٩٩ .

٦٩ - فراي ، نورثروب : **تشريح النقد** ، ترجمة محمد عصفور، عمادة البحث العلمي ، عمان ، ١٩٩١.

٧٠ - الفرزدق : **ديوان الفرزدق** ، شرحه وضبطه علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٨٧ .

٧١ - فرويد ، سيجموند : **التحليل النفسي والفن** ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ .

٧٢ - قدامة بن جعفر : **نقد النثر** (كتاب منسوب إليه) دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٧٣ - القيرواني ، ابن رشيق : **العمدة**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ .

٧٤ - كريستوفر نورس : **التفكيكية** ، ترجمة رعد عبد الجواد ، دار الحوار، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٩٤ .

٧٥ - ليو (سبيتزر) : **علم اللغة وتاريخ الادب** ، فصل من كتاب، **اتجاهات البحث الأسلوبي** ، مرجع سابق .

٧٦ - ماريني ، مارسيل : النقد التحليلي النفسي ، فصل من كتاب **مناهج النقد الأدبي**، مجموعة كتاب ، ترجمة رضوان ظاظا ، سبق ذكره.

٧٧ - المتنبي : **شرح ديوان المتنبي للبرقوقي** (٤ أجزاء) دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .

٧٨ - مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٤ .

٧٩ - محمد شاهين : الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٦ .

٨٠ - محمد مندور : **النقد والنقاد المعاصرون**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧ .

٨١ ـ نفـــــــســـــــــــه : **النقد المنهجي عند العرب** ، دار نهضة مصر، بلا تاريخ .

٨٢ ـ مـحـمـد يوسف نجم : **فن القصة** ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٥، ١٩٦٦ .

٨٣ ـ مـحـمـود السـمـرة : **في النقد الادبي** ، الدار المتحدة للنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ .

٨٤ ـ نفـــــــســـــــــــه : **النقد الادبي والإبداع في الشعر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .

٨٥ ـ مـصـطفى نـاصـف : **قراءة ثانية في شعرنا القديم**، دار الاندلس، بيروت، بلا تاريخ.

٨٦ ـ مـيـشـيل ريفـاتيـر : **معايير لتحليل الاسلوب**، فصل من كتاب **اتجاهات البحث الاسلوبي** (مرجع سابق) .

٨٧ ـ نصـر حـامـد أبو زيد : **إشكالية القراءة واليات التاويل**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩٢.

٨٨ ـ هـانـز روبـرت يـاوس : **الادب ونظرية التاويل** ، فصل في كتاب ما هو النقد ؟ مجموعة كتاب ، ترجمة سلافة حجاوي ، مرجع سبق ذكره .

٨٩ ـ ومـزات وكلينيث بروكس : **النقد الادبي** ، تاريخ موجز ، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي ، دمشق ، ١٩٧٥ .

٩٠ ـ ياكـبـسـون ، رومـان : **قضايا الشعرية** ، ترجمة محمد الولي وحنون مبارك ، دار طوبقال للنشر ، المغرب، ١٩٨٨ .

ب. المراجع الانجليزية :

1- Beaugrand and Dresler . **An Introduction to Text Linguistics** . London . 6th ed, 1992 .

2 - Culler , Jounathan , **saussure**, The Harvester Press , Brithain , (1977) .

3 - Dijk . van , **Text and Context** , Longman , London, 1st ed . 1977 .

4 - Fabb . Nigle, and Others, **The Linguistics of writing** . Mancheste University Press, 1st ed, 1987 .

5 - Hassan , Ruqaua , **Grammaticl Cohesion in Spoken and Written English** , London , 1st ed, 1968 .

6 - Hough , Graham , **Style and Stylistics** , Routledge and kegam Paul , London , 1969 .

7 - Jakson , Leonard , **The Poverty of Structuralism** , Longman. London and New-york ,1st ed, 1991 .

8 - Sebeok (editor) **Style in Language** . M.I. T. pres, Cambridge . Massachusetts. 3th ed . 1971 .

9 - Spingarn, J. E, **The New Criticism** , ed by Burgum , E, B. Newyork , 1930 .

جـ - مراجع اضافية:

إبراهيم خليل : **النص الادبي تحليله وبناؤه** ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٥ .

أحمد مجاهد : **أشكال التناص الشعري** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

إنريك أندرسون : **مناهج النقد الادبي** ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

إلياس خوري : **دراسات في نقد الشعر** ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .

إيفانكوس ، خوسيه : **نظرية اللغة الادبية** ، ترجمة حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب.

باختين ، ميخائيل : **شعرية دستويفسكي** ، ترجمة جميل التكريتي ، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .

ترنر هوكز : **البنيوية وعلم الإشارة** ، ترجمة مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

تودوروف ، تزيفتان : **الشعرية** ، ترجمة شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ .

تودوروف ، تزيفتان: **نقد النقد** ، ترجمة سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، دون تاريخ .

جاك ديريدا : **الكتابة والاختلاف** ، ترجمة كاظم جهاد، دار طوبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٨ .

جان إيف تاديه : **النقد الأدبي في القرن العشرين** ، ترجمة قاسم المقداد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٣ .

جان كوهين : **بنية اللغة الشعرية** ، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري ، دار طوبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٦ .

جوزيف شريم : **دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ، ١٩٨٤.

جـيـرار جـانيت : **مدخل لجامع النص** ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، دون تاريخ .

حـامـد أبو أحـمـد : **الخطاب والقارئ**، مؤسسة اليمامة الصحفية،الرياض، ١٩٨٦ .

حـسـن بـحـراوي : **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت ط١، ١٩٩٠.

حـسـن حـمـاد : **تداخل النصوص في الرواية العربية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٧ .

حـمـيـد الحـمـداني : **النقد الروائي والإيديولوجيا** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت، ط١ ، ١٩٩٠ .

حـمـيـد الحـمـداني : **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت ، ط١، ١٩٩١ .

رشـيـد يـحـيـاوي : **مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية** ، أفريقيا الشرق ، المغرب، الطبعة الثانية ، ١٩٩٤ .

رشـيـد يـحـيـاوي : **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط١ ، ١٩٩٨ .

روبرت شـولـتـز : **البنيوية والأدب**، ترجمة حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤ .

روبرت شـولـتـز: **السيمياء والتاويل** ، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤ .

روبـرت سـي هـولـب : **نظرية التلقي**، ترجمة رعد عبد الجواد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢ .

روجـيـه جـارودي : **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، ط٣ ، ١٩٨٥ .

ريـنـيـه ويـلـك : **مفاهيم نقدية** ، ترجمة محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٧ .

زكـريـا إبـراهـيـم : **مشكلة البنية**، مكتبة مصر ، القاهرة .

سامي سويدان : **أبحاث في النص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث، بيروت، الطبعة ١، ١٩٨٦.

سامي سويدان : **في النّص الشعري العربي**، دار الآداب، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ .

سامي سويدان : **في دلالية القصص وشعرية السرد**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١ .

ستانلي هايمان : **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٠.

سعد أبو الرضا : **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، مكتبة المعارف، الرياض، بلا تاريخ .

سعيد علوش : **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ١٩٨٥ .

سعيد يقطين : **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي ،بيروت، ط١، ١٩٨٩ .

سعيد يقطين : **الرواية والتراث السردي** ، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٢.

سعيد يقطين : **قال الراوي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت، ط١ ، ١٩٩٧.

سمير المرزوقي وأحمد شاكر : **مدخل إلى نظرية القصة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦ .

سيد بحراوي : **في البحث عن لؤلؤة المستحيل** ، دار الفكر الجديد ، بيروت، ١٩٨٨ .

سيد بحراوي : **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث** ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

شبلنر ، برند : **علم اللغة والدراسات الأدبية** ، ترجمة محمود جاد الرّب ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، الرياض ، ١٩٨٧ .

شكري عزيز ماضي : **في نظرية الأدب** ، دار المنتخب العربي، بيروت ، ط٣، ١٩٩٣ .

شكري عزيز ماضي : **من إشكاليات النقد العربي الجديد** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٧ .

شكري عياد : **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٣ .

شكري عياد : **مدخل إلى علم الأسلوب** ، النادي الأدبي، جدة ، ١٩٨٢ .

صدوق نور الدين : **حدود النص الأدبي** ، الدار البيضاء ، المغرب، ١٩٨٤.

صلاح فضل : **منهج الواقعية في النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط١ ، ١٩٧٨.

صلاح فضل : **علم الأسلوب وإجراءاته** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٥ .

صلاح فضل : **شفرات النص** ، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ، ١٩٩٠.

صلاح فضل : **أساليب الشعرية المعاصرة** ، دار الآداب، بيروت ، ١٩٩٥.

صلاح فضل : **مناهج النقد الأدبي** ، دار الآفاق العربية، القاهرة ، ١٩٩٧.

طلال حرب : **أولية النص**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

عاطف جودة : **النص الشعري ومشكلات التفسير**، مكتبة الشباب، دون مكان، ١٩٨٩.

عبد الحميد زراقط : **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**، دار الحرف العربي، بيروت، ١٩٩١.

عبد السلام المسدي : **الأسلوبية والأسلوب** ، الدار العربية للكتاب ، تونس وليبيا، ١٩٧٧.

عبد السلام المسدي : **النقد والحداثة**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣ .

عبد العزيز طليمات : **فعل القراءة**، دون ناشر، الرباط، ١٩٩٣.

عبد الله إبراهيم : **السردية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

عبد الله الغذامي : **القصيدة والنص المضاد**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.

عبد الله الغذامي : **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩.

عبد الله الغذامي : **الخطيئة والتكفير**، النادي الثقافي،جدّة، ١٩٨٥.

عبد الله الغذامي : **تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

عبد الله الغذامي : **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦ .

عبد الله رضوان : **دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية**، دار اليازوري، عمان، ط١، ١٩٩٩.

عبد الملك مرتاض : **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة، الكويت،ط١ . ١٩٩٨.

عز الدين السيد : **التكرير بين المثير والتأثير** ، عالم الكتب، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٦ .

علوي الهاشمي : **السكون المتحرك** ، دراسة في البنية والأسلوب، اتحاد الكتاب العربي في الإمارات ، دبي ، ١٩٩٤.

علي حرب : **التأويل والحقيقة** ، دار التنوير ، بيروت، ط٢، ١٩٩٥.

علي الشرع : **بنية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧ .

علي العلاق: **الشعر والتلقي** ، دار الشروق ، عمان، ط١، ١٩٩٧

عمر أوكان : **لذة النص أو مغامرة الكتابة** ، افريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٦ .

غولدمان ، لوسيان : **البنيوية التكوينية والنقد الادبي** ،ترجمة محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

فؤاد أبو منصور : **النقد البنيوي الحديث** ، دار الجيل ، بيروت، ١٩٨٥.

فاضل ثامر : **اللغة الثانية**، المركز الثقافي العربي،بيروت، ١٩٩٤.

فرويد ، سيجموند : **معالم التحليل النفسي**، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة ، بيروت ، ط٦، ١٩٨٦.

فرويد ، سيجموند : **الهذيان والأحلام في الفن** : ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١ .

فلاديمير بروب : **مورفولوجية الحكاية الخرافية** ، ترجمة أبي بكرأحمد وزميله، النادي الثقافي بجدة،جدة، ١٩٨٩.

كارلوني وفيللو : **النقد الأدبي** ، ترجمة كيتي سالم ، دار عويدات، بيروت، ١٩٧٣.

كرستيفا ، جوليا : **علم النص**، ترجمة فريد زاهي، دار طوبقال للنشر، المغرب، ١٩٩١.

كمال أبو ديب : **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت ط١، ١٩٧٩.

كمال أبو ديب : **الرؤى المقنعة** ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

محمد بنيس : **الشعر العربي الحديث** (٣ أجزاء) طوبقال للنشر ، المغرب، ١٩٨٩ .

محمد الخبو : **مدخل الى الشعر العربي الحديث**، دار الجنوب للنشر، تونس، ط١ ، ١٩٩٥.

محمد خير البقاعي : **بحوث في القراءة والتلقي**، مركز الإنماء الحضاري،حلب، ط١، ١٩٩٨.

محمد الخطابي : **لسانيات النص** (مدخل إلى الانسجام في النص الأدبي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط١، ١٩٩١.

محمد شفيع السيد : **الاتجاه الاسلوبي في النقد الأدبي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦.

محمد عبد المطلب : **هكذا تكلم النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ، ١٩٩٧.

محمد عبد المطلب : **البلاغة والاسلوبية** ،مكتبة لبنان،والشركة المصرية العالمية لونجمان، مصر وبيروت، ١٩٩٤.

محمد عزام : **الأسلوبية منهجاً نقدياً** ، دمشق ، وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٩.

محمد عزام : **التحليل الألسني للأدب** ، وزارة الثقافة،دمشق، ط١، ١٩٩٤.

محمد عناني : **المصطلحات الادبية الحديثة**، مكتبةلبنان والشركة المصرية العالمية، القاهرة، وبيروت، ١٩٩٦.

محمد فكري : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ١٩٩٨.

محمد الماكري : الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ، ط١، ١٩٩١.

محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، دار التنوير ، بيروت، بلا تاريخ .

محمد مفتاح : دينامية النص: المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

محمد مفتاح : مجهول البيان ، دار طوبقال، المغرب ، ١٩٩٠.

محمد ناصر العجيمي : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي ، تونس، ١٩٩٨.

محمد ناصر العجيمي : في الخطاب السردي ، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٩٣.

محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١ .

محمد الهادي الطرابلسي : بحوث في النص الأدبي، ا لدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٨ .

محمد اليوسفي : بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط٢ ، ١٩٩٢.

محمود الربيعي : حاضر النقد الأدبي ، دار المعارف، القاهرة، ط٢ ، ١٩٧٧.

مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف ، الاسكندرية، ١٩٨٧.

مصطفى الكيلاني : وجوه النص الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٩٢.

مصطفى ناصف : نظرية التأويل ، النادي الأدبي، جدة ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

موريس أبو ناصر : الألسنية والنقد الأدبي ، دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧.

نورثروب فراي : نظرية الأساطير في النقد الأدبي، دار المعارف، حمص، ط١، ١٩٨٧.

ياكبسون، رومان : **افكار وآراء حول اللسانيات والادب** ، ترجمة فالح الامارة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٩٠.

يمنى العيد (حكمت الصبّاغ) : **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣ ، ١٩٨٥ .

يمنى العيد : **الموقع**، الراوي والشكل ،بحث في السرد الروائي، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت ، ١٩٨٦ .

يمنى العيد : **تقنيات السرد الروائي** ، دار الفارابي ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٠.

يمنى العيد : **فن الرواية العربية** ، دار الآداب ، بيروت، ط١ .١٩٩٨ .

يوسف غازي : **مدخل إلى الالسنية** ، منشورات العالم العربي، دمشق ، ١٩٨٥.

المؤلف :

١ . المؤهلات العلمية والعملية :

- يكالوريوس الأدب العربي من الجامعة الأردنية (١٩٧٠) .
- ماجستير الأدب العربي تخصص النقد والأدب الحديث (١٩٨٦) .
- دكتوراه في الآداب/تخصص اللسانيات (١٩٩١) .
- محاضر متفرغ في الجامعة الأردنية (١٩٩٢) .
- أستاذ مساعد في الجامعة الأردنية (١٩٩٣) .
- أستاذ مشارك في الجامعة الأردنية بدءاً من أيلول/سبتمبر (١٩٩٨).
- محاضر غير متفرغ في جامعة عمان الأهلية .
- محاضر في كلية المعلمات بعبري/سلطنة عُمان ٩٩/٢٠٠٠ .
- محاضر في الدراسات العليا في الجامعة الهاشمية : فصل ٢/٢٠٠١ و٢٠٠٢ .

٢ . عضوية اللجان والجمعيات :

١ ـ عضو اتحاد الكتاب العرب/فرع دمشق .

٢ ـ عضو هيئة تحرير **معجم أدباء الأردن** ـ جزء١ صدر عام ٢٠٠١ .

٣ ـ عضو الهيئة الاستشارية للجزء الثاني من **معجم أدباء الأردن**.

٤ ـ عضو محرر في الطبعة الجديدة من **الموسوعة الفلسطينية** (طبعة ٢٠٠١) .

٥ ـ عضو لجنة تحكيم جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية ..

٦ ـ عضو لجنة تأليف كتاب **معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن في النصف الثاني من القرن العشرين** .

٧ ـ عضو اللجنة الوطنية لإحياء مئوية (عرار) سنة ١٩٩٩ .

٨ ـ عضو اللجنة التحضيرية لمؤتمري قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية عامي ٩٩ و ٢٠٠١ .

٩ ـ عضو هيئة تحرير مجلة (تايكي) سابقاً.

١٠ ـ عضو لجنة تأليف كتاب **البلاغة**/مقرر دراسي لجامعة القدس المفتوحة .

٣. الإصدارات :

١ - الشعر المعاصر في الأردن ، عمان ، ١٩٧٥ .

٢ - في الأدب والنقد، دمشق ، ١٩٨٠ .

٣ - من يذكر البحر؟ (قصص قصيرة) عمان ، ١٩٨٢ .

٤ - في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد ، عمان ، ١٩٨٤ .

٥ - تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة (شعر) عمان ، ١٩٨٤ .

٦ - مقالات ضد البنيوية (ترجمة) دار الكرمل ، عمّان ، ١٩٨٦ .

٧ - تجديد الشعر العربي ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٨٧ .

٨ - الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٩٠ .

٩ - أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، دار الينابيع، عمان ١٩٩٠.

١٠ - فصول في الأدب الأردني ونقده ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩١ .

١١ - أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، دار الينابيع ، عمان ، ١٩٩٢ .

١٢ - غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني (تحقيق وتقديم) اتحاد الكتاب العرب، عمان ، ١٩٩٣ .

١٣ - القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى ، بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، عمان ، ١٩٩٤ .

١٤ - الرواية في الأردن في ربع قرن ، بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٤ .

١٥ - النص الأدبي تحليله وبناؤه : دار الكرمل ، عمان ، ١٩٩٥ .

١٦ - فخري قعوار دراسة في فنه القصصي ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٩٦ .

١٧ - أمين شنار الشاعر والأفق (دراسة ومختارات) بدعم من جريدة الدستور ، عمان ، ١٩٩٧ .

١٨ - الأسلوبية ونظرية النص (مقالات وبحوث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧ .

١٩ - محمد القيسي الشاعر والنص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ .

٢٠ ـ **تحولات النص** . وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٩ .

٢١ ـ **الضفيرة واللهب** ، دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر. أمانة عمان الكبرى ، عمان ، ٢٠٠٠ .

٢٢ ـ **جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠١ .

٢٣- ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ .

٢٤- أقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢ .

٢٥- في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان، ط١، ٢٠٠٢ .

٢٦- مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، دار الجوهرة، عمان، ٢٠٠٣ .

٤ . الإصدارات المشتركة :

١ ـ **أديبان من الأردن** ، جامعة عمان الأهلية ، ١٩٩٣ .

٢ ـ **الحركة النقدية في الأردن** ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٤ .

٣ ـ **الشعر العربي في نهاية القرن** (كتاب الحلقة النقدية مهرجان جرش ١٩٩٦) المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٩٧ .

٤ ـ **أفق التحولات في الرواية العربية** ، دارة الفنون ، ١٩٩٩ .

٥ ـ **كتاب جرش** (١٩٩٩) المؤسسة العربية ، بيروت ، ٢٠٠٠ .

٦ ـ **معجم** أدباء الأردن ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠١ .

٧ ـ **خصوصية الأدب النسائي** ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠١ .

٨ ـ **عودة السارد** ، قراءات في أعمال رشاد أبو شاور الروائية ، المؤسسة العربية، بيروت ، ١٩٩٩ .

٩ ـ **المغني الجوّال** : دراسات في التجربة الشعرية لمحمد القيسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠١ .

١٠- من الصمت إلى الصوت، بحوث مهداة إلى حسام الخطيب، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ٢٠٠٠ .

٥ - البحوث المنشورة في المجلات العلمية المحكمة والمقبولة للنشر :

١ - جهود لناعوري في حركة التجديد الشعري ، **دراسات** مج١ ع٦ سنة ١٩٩٤ .

٢ - إحسان عباس والنقد النصي ، مجلة **دراسات** ، مج٢٢ ، ع٣ ، سنة ١٩٩٥ .

٣ - التأثير المتبادل في شعر الناعوري ونقده مجلة دراسات ، مج٢٢ ع٦ سنة ١٩٩٥ .

٤ - المقطع العروضي في ضوء الدراسات الصوتية ، مجلة **دراسات** ، مج٢٤ ، ع١ ، شباط ١٩٩٧ .

٥ - شخصية المرأة في الرواية النسوية، **أبحاث اليرموك**، مج١٤، ع١، كانون الثاني ١٩٩٦.

٦ - اللغة والإبداع الأدبي في أعمال محمد عزيز الحبابي، **المجلة الفلسفية العربية**، ع٤ ، مج٤ ، ١٩٩٦ .

٧ - الرموز الإسبانية والأندلسية في شعر محمود درويش ، مجلة **كلية الآداب** ، جامعة القاهرة ، آذار/مارس ١٩٩٨ .

٨ - صورة الآخر في ثلاثية أحمد حرب ، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات** ، مج١٤ ، ع٥، سنة ١٩٩٩ .

٩ - اليانصيب بين أنطون تشيخوف ومحمود سيف الدين الإيراني (دراسة مقارنة) مجلة **عالم الفكر** ، الكويت ، مجلد ٢٨ ع١ كانون الثاني ١٩٩٩ .

١٠ - الرؤية السياسية والتشكيل الفني في أدب رشاد أبو شاور القصصي ، **عالم الفكر** ، الكويت ، مج ٢٨ ، ع٤ ، سنة ٢٠٠٠ .

١١ - مذهب ابن بسام الشنتريني في تتبع معاني الشعر، مجلة **دراسات** ، عدد شباط ٢٠٠٢ .

١٢ - تتبع سيبويه للتغيير الفونولوجي في صوائت العربية وصوامتها ، مجلة دراسات، عدد شباط ٢٠٠٢ .

١٣- ثنائية الصوت والمعنى، قراءة في شعر تيسير سبول، مجلة دراسات، ٢٠٠٣ .

٦ - المؤتمرات العلمية :

١ - ندوة مجادلة السائد في الفكر واللغة والأدب ، **كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية** ، تونس ، شباط (فيفري) ١٩٩٦ .

٢ - المؤتمر الدولي حول الأدب الفلسطيني بين المنفى والاحتلال ، جامعة بيرزيت ، مايو (آيار) ١٩٩٧ .

٣ ـ المؤتمر الدولي الرابع للحضارة الأندلسية ، كلية الآداب ، **جامعة القاهرة** ، مارس (آذار) ١٩٩٨ .

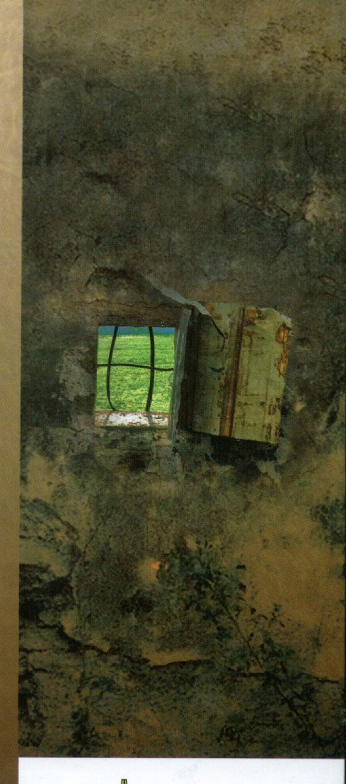
٤ ـ آفاق الدراسات العربية في اللغة والآداب ، كلية الآداب ، **الجامعة الأردنية** مايو (آيار) ١٩٩٩ .

٥ ـ ندوة اللغة العربية متطلباً جامعياً ، كلية الآداب والعلوم ، **الجامعة الهاشمية** ، نيسان (إبريل) ٢٠٠١ .

٦ ـ مؤتمر مناهج دراسة الأدب ، واللغة والنصوص/جَدَل التراث والحداثة ، **الجامعة الأردنية** ، مايو (آيار) ٢٠٠١ .


دار
المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة


دار
المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة



النقد الأدبي الحديث

من المحاكاة الى التفكيك





